BIANCO e NERO
Centro Sperimentale di Cinematografia
BIBLIOTECA
245
Inventario libri
n. 1036

BIANCO E NERO

QUADERNI DEL CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

NUOVA SERIE - ANNO I - N. 1 - OTTOBRE 1947

Il disegno in copertina è di Anna Salvatore

BIANCO E NERO SI PUBBLICA IN ROMA OGNI TRE MESI A COMINCIARE DALL'OTTOBRE 1947. LA RIVISTA È EDITA DAL *CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA* (VIA TUSCOLANA, 832 - KM. IX - TEL. 71397) E DISTRIBUITA A CURA DELLE *EDIZIONI DELL'ATENEO* (VIA ADIGE, 80-86 - TEL. 81829).

BIANCO E NERO SI VENDE SOLTANTO NELLE PRINCIPALI LIBRERIE OPPURE IN ABBONAMENTO. IL PREZZO DEL PRESENTE VOLUME È DI L. 520. LE RICHIESTE DI ABBONAMENTO VANNO INDIRIZZATE ALLE *EDIZIONI DELL'ATENEO* ACCOMPAGNATE DAL VERSAMENTO DI LIRE 2000 SUL C. C. P. N. 1/18989 O PER MEZZO DI ASSEGNO BANCARIO O IN CONTANTI.

SOMMARIO

RASSEGNA DELLA STAMPA

RIPRESA

Nel primo biennio di questo dopoguerra, mentre la nostra nuova cinematografia creava opere di alto valore artistico, gli studi cinematografici in Italia, che pure negli anni precedenti erano stati i più ricchi di indirizzi e di raggiungimenti sul piano dell'estetica, non hanno generalmente superato il livello degli ebdomadari a rotocalco, dove, nel migliore dei casi e con maggiore o minor fatica, si sono noiosamente divulgati per il più vasto pubblico quei concetti ormai pacifici e indiscussi presso gli intenditori.

La stessa produzione di casa nostra è stata presentata di preferenza con l'avallo di giudizi stranieri e di premi internazionali, piuttosto che attraverso l'esame critico delle singole opere e l'analisi dei caratteri fondamentali che le accomunano e che fanno sì che oggi si possa legittimamente parlare di uno stile cinematografico italiano.

Bianco e Nero, *che già nel passato ha compiuto un'importante opera di chiarificazione dei problemi cinematografici in sede teorica, ed ha voluto indirizzare produttori e pubblico verso una cinematografia di maggior impegno artistico sociale e morale in campo pratico, riprende ora le pubblicazioni, in questo periodo di incertezza stilistica per quasi tutta la cinematografia mondiale, con l'intento di continuare la via già battuta, sgombra oggi dagli ostacoli di carattere extra-artistico che gravarono allora su questa rivista come su tutta la stampa italiana.*

Bianco e Nero *non ha l'assurda pretesa di essere una rivista obbiettiva, nel senso di sostenere indifferentemente oggi il giusto e domani*

l'ingiusto, oggi la verità e domani l'errore: questo significherebbe rinunciare alla specifica funzione che Bianco e Nero *ha sempre esercitato — quanto più e quanto meglio è stato possibile date le circostanze di allora — di orientamento e di guida non solo nel campo estetico, ma anche in tutte le forme della pratica cinematografica.*

Pur non essendo rivista d'informazione, Bianco e Nero *non vuole ignorare i problemi organizzativi vitali della cinematografia e in primo luogo di quella italiana, perciò prenderà di volta in volta posizione per il miglioramento qualitativo e in difesa della cinematografia: dei suoi valori di lavoro capace e geniale e per il suo massimo rendimento artistico sociale e morale.*

SAGGI E NOTE

ANCORA DELLA TERZA FASE OVVEROSIA DELL'ARTE DEL FILM

di UMBERTO BARBARO

I

Terza fase del cinema. Ecco un'espressione che ha avuto una certa fortuna e che ha dato luogo a discussioni e a dibattiti, di cui qualche saggio può leggersi anche nella rassegna della stampa di questo stesso fascicolo di « Bianco e Nero ». E si può star certi, quando si tratta della fortuna delle frasi, che essa dipende sempre da una qualche effettiva e sentita nuova situazione, da uno stato d'animo diffuso, se pur tuttavia incapace di definire e formulare con precisione la propria esigenza. E tale sembra essere la situazione odierna dell'arte del film, palesemente in cerca di nuove vie.

L'espressione *terza fase,* che io ho adottato e diffuso, non è mia: qualche anno fa la usò *muendlich*, in vivace discussione con me, quell'Aldo Philipson che, traducendo *Una Grammatica del Film* dello Spottiswoode si firmava Aldo Filippino, per motivi razziali e — lui della razza dei profeti e di fresco convertito al cattolicesimo — per devozione a San Filippo Neri. Per terza fase egli intendeva e preconizzava una cinematografia a carattere non realistico, agiografica ed edificante, una cinematografia insomma banditrice del verbo cristiano; compito che male, secondo lui, avrebbe potuto assolversi col dinamismo e le spezzature drammatiche del montaggio, ma piuttosto con lente e quasi statiche figurazioni offerte alla contemplazione estatica dei fedeli e dei candidati alla fede. Qualche cosa, esemplificava il Filippino, che stesse al film di montaggio emotivo come, nel Quattrocento, l'opera del Beato Angelico rispetto alle nuove dirompenti impetuosità di Masaccio. Il Filippino, abbastanza conscio della posizione storica del grande pittore che citava e ché effettivamente talvolta restò fermo a modi espressivi non più seguiti ai suoi tempi, considerava le creazioni figurative rinascimentali quasi un'empia, inquietante stortura, riflesso di una stortura ancor più grande e generale: l'affermarsi di una nuova concezione del mondo e di una nuova posizione, in esso, dell'uomo. E insomma: coll'autorità del grande Fra Giovanni, propugnava un cinema che risolvesse l'antinomia dialettica: strumento meccanico per riprodurre la realtà

in movimento, nuovo linguaggio artistico articolantesi nella sintassi del montaggio, per sboccare in un quid tertium che, in definitiva, se io l'ho bene inteso, non poteva essere, al limite, che la proiezione fissa, la lanterna magica.

Era una ripresa, complicata di vari motivi e appena un po' rammodernata della vecchia diffidenza cattolica contro la nuova arte del film; diffidenza che non s'esprimeva più in querimonie e predicozzi contro l'immoralità degli spettacoli al buio, ma che, già nel 1917, ironizzava con la prosa saporosa del Chesterton l'*eccessiva rapidità* di certi film; proprio i *western*, quelli in cui, se pur balbettante, compare il nuovo linguaggio espressivo del montaggio.

« Nessun uomo al mondo, sebbene rapido di movimenti, e in nessun locale, sebbene selvaggio, e in nessuna montagna, sebbene rocciosa, può muoversi, per nessuna ragione, con tanta celerità. L'uomo può essere il più veloce di tutti nel Cañion del Cane Rosso, ma io mi faccio sparare se c'è mai stato uomo al mondo che sia stato colpito o ucciso con la rapidità con cui lo si è è abitualmente nei film americani..... I veicoli, nei film, vanno ad una velocità eccessiva non solo per i regolamenti sulla circolazione di New York o di Londra, ma addirittura per le leggi dello spazio e del tempo. È la natura che pone, nel nervo ottico e nelle cellule del cervello, un limite di velocità oltrepassando il quale non si va in galera, ma al manicomio ».

Così argomentava Chesterton e non è improbabile che il suo brillante sermone abbia avuto qualche influenza sulla profezia del Filippino.

Sulla quale sinteticissimamente: a parte la definizione critica, piuttosto scolastica, dell'Angelico come ritardato della tecnica, che ha nei manuali e nel discorso corrente, valore puramente indicativo e in cui il chicco innegabile e indubbio di vero comporta tante riserve da potersene, volendo, abbastanza agevolmente capovolgere il senso; e, a parte l'affermazione implicita in tutto il discorso di una dialettica evolutive delle forme artistiche, su cui vedi oltre, ma che comunque è problematica quanto mai e, almeno come previsione, illegittima sempre (potrebbe semmai dedursi solo a posteriori, dalla storia), a parte tutto ciò: perchè il cinema potesse atteggiarsi nelle sue opere come il Filippino avrebbe voluto, sarebbe stato necessario che forti persone artistiche del mondo cinematografico fossero prese da una crisi religiosa simile a quella che attraversava lui stesso in quel difficile momento politico e per un complesso di cause, tra le quali quelle esterne non erano forse meno forti di quelle interne.

Che così non sarebbe stato, concessa anche l'eventualità di qualche sporadica ondata di misticismo postbellico, io antivedevo chiaramente e sostenevo: e così non fu e cadde l'arzigogolato, dotto e ingegnoso preconio, che il mio caro amico faceva, di un fantasticato e quanto mai problematico angelico regista.

Restituito a Cesare quello che è di Cesare, e chiedendo venia al lettore per il preambolo, vorrei permettermi ancora di sgannare pubblicamente quegli spiritosi maligni, secondo i quali io avrei strologata l'espressione terza fase del cinema per disperazione, non sapendo dove sbattere la testa per definire criticamente un mediocre film sovietico, *Sei ore dopo la fine della guerra*, del quale, per tifosa faziosità, non avrei saputo rassegnarmi a dire tutto il male che merita: a scusa delle lentezze, in esso, di un montaggio a blocchi interminabili e a scusa dell'enormità, stravagante e indigesta, del dialogo in versi e rime.

Ora a me preme mettere in chiaro, non solo e non tanto il fatto personale che io mi arrogo il privilegio — o, se si preferisce, che io considero mio fermo dovere (e non da ieri, che è un po' meno difficile) quello di asseverare e di scrivere, in ogni caso e sempre, ciò che penso; che è una cosa che tutti coloro che mi conoscono in genere e quelli, in particolare, al cui giudizio io tengo, sanno benissimo (e per la quale sarà tuttavia una grande e poco probabile fortuna se, per così dire, da questa lacrymarum valle sane a Gesù riporterò le spalle) — a me preme mettere in chiaro piuttosto che Piref è indubbiamente uno dei più promettenti registi della nuova cinematografia sovietica e che il suo film in questione, *Sei ore dopo la fine della guerra*, è effettivamente un tentativo pieno di interesse da più punti di vista, sul quale non è improbabile convenga, prima o poi, tornare a riflettere; anche perchè, come appunto ebbi a scrivere, è un esempio tipico, se pure non certo il più valido, di quella nuova tendenza del cinema che io ho chiamato, con le parole del Filippino, *terza fase*.

Tendenza che, dato lo sproporzionato cancan e carnasciale critico che ha provocato l'espressione, credo dovrà continuare a chiamarsi così. E poco male.

Prima però di nuovamente e più diffusamente entrare in argomento mi affretto a ripetere, per sbrattare il terreno dall'inciampo di erronei luoghi comuni e a scanso di possibili equivoci, che nei fatti dell'arte quello che conta sono le opere e la loro artisticità; che le opere sono uniche, esclusive, irriproducibili; che per esse solo con grande cautela può parlarsi di clima, di tempo, di tendenza; che gli aggruppamenti di comodo e gli schemi sono sempre ingannevoli e pericolosi; che, infine, per i fatti dell'arte non è sempre lecito appellarsi a evoluzione, sviluppo, progressività: e neanche, quindi, a fasi e tanto meno poi a fasi prossime.

Stando al quia del cinematografo e del film: quando noi diciamo che, nei primi anni dell'invenzione di Lumière, il cinema era impiegato come un apparato interessante e curioso atto a riprodurre la realtà in movimento, da

questa prisca e antiartistica fase dobbiamo escludere già l'*Arroseur arrosé* della prima visione cinematografica in pubblico, per la ripresa del quale la realtà era stata precedentemente e intenzionalmente preordinata; ed Erwin Porter, almeno per il dettaglio grande di quel pistolone Smith (*The Great Train Robbery*) che tanto atterrì il pubblico contro cui sembrava puntarsi, e tutta, o quasi, l'opera di Meliès e di Zecca e di Rénault e chissà quanti altri ancora autori ed opere. E se a quella primitiva fase ne opponiamo una seconda, più propriamente artistica, nella quale il montaggio dà forma alla realtà, cioè la riforma e la trasforma, dobbiamo pure ammettere che, accanto a l'*Incrociatore Patiomkin* e alla *Fine di San Pietroburgo* si sono intruse non solo le più disgustose commedie, trapiantate di peso dal teatro e riprese in *campo totale* (cioè nel campo che corrisponde a quello visivo e reale dello spettatore dal palcoscenico), ma anche i più noiosi e pretenziosi documentari, arretranti e degradanti l'ormai già grande arte del film alla difformità preartistica dei più inelaborati prodotti della sua, diciamo pure, prima fase.

Ragionando in forma e fuori da ogni pratico classificare dovrebbe perciò dirsi che una terza fase del cinema non è mai esistita nè potrà mai esistere; perchè non ne sono esistite mai nè una prima nè una seconda. Film sì ne sono esistiti: ed alcuni di essi autentiche opere d'arte.

Tanto avrebbe potuto oppormi la critica cinematografica, almeno quella più seriosa; e non l'ha fatto, pigerrima com'è diffusamente, e paga, nella pletora dei peggiori, delle quattro paghe pubblicitarie per il lesso stopposo dei soffietti, nonchè del conformismo, futilmente estetizzante ieri e volgarmente contenutistico oggi.

Chiedersi, senza assurde pretensioni ad una critica maieutica, se e quanto sia possibile e giusto auspicare per il cinema una terza fase, significherà, in definitiva, auspicare una maggiore, meglio: una più diffusa artisticità dei film; e magari anche cercarne qualche confortante indizio in qualcuna delle opere recenti. Ed è lampante che il preludio di queste battute, intese a ricondurre a termini più modernamente (oserei dire: più civilmente) comprensivi dell'intiero fenomeno artistico il problema, ne postula un totale ripensamento. Che dovrà prender le mosse da un nuovo tentativo per intendere i rapporti dell'opera d'arte col tempo in cui essa nasce; e, in altri termini, da un nuovo tentativo per *storicizzare la fantasia.*

Si dovranno allora ribadire i concetti diffusi per cui l'arte non è un fatto volgarmente decorativo da un canto e che, d'altro canto, il suo compito non è divulgativo o didascalico; per imboccare la giusta via che propone alla cri-

tica di cogliere la peculiarità formale delle singole opere, e discendere poi, dalla loro forma perfetta e finita, alla concezione, sempre e necessariamente nuova, del mondo che in essa si esprime. Sempre e necessariamente nuova, cioè fruttificata da germi lontanissimi, e distanti, e diversi, ma anzitutto e soprattutto costantemene in antitesi e in opposizione allo spirito del tempo. Contraddicendo così l'ultima e autorevole voce critica della scuola viennese (Dvorak) che sostiene *la storia dell'arte come storia dello spirito.*

Ogni periodo storico, cioè ogni sistema di produzione col relativo sistema sociale, determina una serie di contraddizioni che, per gli individui che ci vivono, possono risolversi per due vie: in modo *autoplastico*, cioè col plasmarsi e formarsi dell'individuo stesso, sotto l'impulso delle circostanze esterne, alle quali egli si sforza di adeguarsi per la soddisfazione dei suoi diretti e immediati impulsi vitali e bisogni, dai quali si fa dunque, in toto, zoologicamente determinare; o in modo *alloplastico*, cioè riformando e trasformando l'ambiente per la soddisfazione di impulsi mediati, nuovi, più complessi e profondi.

I due processi, di trasformazione di noi stessi e del mondo, sono inscindibili e complementari: essi costituiscono l'intiero processo vitale; il processo della vita e dell'arte, o, se si vuole, della vita come arte: cioè della creazione.

Un processo comune a tutti gli uomini che sono tutti, in misura diversa, artisti. Ma che si differenziano a seconda del prevalere dell'una o dell'altra di queste due forme di vita. Gli artisti propriamente detti essendo — occorre dirlo? — gli inadattabili all'ambiente, gli insoddisfatti, i riottosi: quelli che *per poter vivere* debbono riformare e trasformare il mondo. Gli artisti, ricchi di grandi energie inappagate e, nel loro ambiente storico, inappagabili, vivono una vita che pone loro esigenze nuove che essi esprimono nelle loro opere. La loro vita perciò non è soltanto più emotiva di quella degli altri, ma è anche più ricca e infinitamente più attiva: pur apparendo agli altri assai spesso straniata, contemplativa, sognante; e ciò solo perchè minormente interessata e determinata da bisogni animali, alimentari, erotici o mondani che siano: perchè volta a più alti bisogni. Così gli straniementi, le assenze e le vacanze, gli ozi virgiliani, e tutta l'apparente inattività degli artisti, si rivela — a chi ci rifletta — come l'attività per eccellenza: il motore primo di tutte le cose.

È ingiusta quindi e ingiustificabile la richiesta di una vita personale simile a quella di tutti gli altri ai geni, a coloro cioè che hanno, anche per designazione etimologica, il compito di generare una nuova vita; la richiesta che essi abbiano ad adeguarsi al mondo di tutti, ai modi di tutti, finchè — almeno! — delle loro genialità non abbiano dato, con le opere, con l'arte, prove riconosciutamente inoppugnabili. Giacchè si chiedono così dei risultati, per concedere il diritto a quelle forme e a quei modi di vita che sono le condizioni dei risultati richiesti: resi, per tal via, inattingibili.

L'antagonismo di un artista al suo tempo è la molla e la spinta della sua creatività, è la ragione essenziale dell'originalità e dell'inattualità della sua opera. Per cui Cocteau potè suggerire agli artisti di coltivare quanto essi constatano non piace al pubblico, come pegno della propria originalità.

Se ne deduce che l'arte non è espressione di una determinata epoca storica, bensì preludio ed annuncio di un'epoca prossima e nuova. Della quale è fattore primo; giacchè l'arte non ha tanto il compito di *esprimere* quanto quello di *creare* tempi nuovi. Una tesi questa che io ho reiteratamente propugnata e che mi sembra trovi qui una nuova e più motivata conferma.

Inattuale sempre, in quanto anticipatrice, l'opera d'arte, man mano che diviene comprensibile ai più, mano mano che largamente se ne apprende il linguaggio, unico ed esclusivo, mano mano cioè che se ne spreme il sugo e il sale, agisce come elemento essenziale al sorgere e allo svilupparsi di stati d'animo e di pensiero, stimola e genera turbamenti e agitazioni, propone trasformazioni radicali e profonde e insomma: dà suggerimenti, prima o poi, e sempre più vastamente accolti, di nuove forme di arte e di vita.

Perciò i poeti sono stati detti *vati*, cioè vaticinatori e anticipatori, ed anche *geni*, cioè generatori e creatori.

E si sono chiamati anche, gli artisti, per la loro inattualità e per la loro inadattabilità, insofferenza e antagonismo al mondo circostante, — quasi abnormi o minus habentes — addirittura *pazzi* o *degenerati*. Genio è follia, genio è sregolatezza e simili sono le formule ben note del vecchio positivismo, tuttora ricorrenti con frequenza nel linguaggio corrente. E il positivismo ebbe, almeno, il merito di osservare oggettivamente la realtà anche se ne trasse deduzioni che oggi non appagano più nessuno. E le formule della pazzia e della degenerazione, al postutto, bene riconoscono e denunciano, naturalmente fraintendendole, le singolarità ed eccentricità degli artisti: gli eroici furori di Bruno e la pazzia di Erasmo. Fraintendendoli, cioè considerandoli coi paraocchi di una mediocre e poco filosofica consequenzialità; ripagando calunniosamente, e quasi a dispetto, il giusto disprezzo e sdegno che gli artisti hanno sempre professato per i borghesi, le barbe e le pancie, cioè per gli adattamenti, i compensi e i ripieghi di tutti coloro che prendono il mondo com'è o come viene, che accettano tutta quanta l'ingiustizia del mondo, che tanto è sempre andato così; di tutti i rinunciatari del carpe diem, tira a campà o pensa alla salute che dir si voglia.

La *pazzia* degli artisti va intesa diversamente dalla pazzia comune e reale. Questa è sempre e soltanto demenza, cioè qualche cosa di meno, quella qual-

che cosa, e non poco, di più, della cosiddetta normalità. Un di più per il quale non si deve, pena il ridicolo, avere indulgenza, ma solo e semplicemente comprensione e ammirazione: giacchè quella pazzia, quegli eroici furori, quel di più consistono poi proprio nella rinuncia, per l'interesse di tutti, a prestabiliti equilibri, nella rottura di prestabilite armonie, in vista di nuovi, e più alti e più degni, equilibri e armonie.

Altruistica ed eroica rinuncia. Per cui un artista ha scritto nel suo diario che nella fornace ardente della vita entrano pochi: gli altri stanno fuori e *si scaldano.*

Psicologicamente il processo dell'arte è determinato da un eccesso di energie che, originariamente dirette ad un fine pratico, ne vien distolto da più avanzate forme di vita; tanto da apparire, nel suo esplicarsi gratuito e fine a se stesso, un processo che nelle sue rudimentali e originarie forme può osservarsi persino negli animali.

Il gatto domestico, poichè l'ambiente gli offre cibo in sufficienza, esentandolo dalla necessità di procacciarselo colla caccia, si trova in possesso di una carica di energia superflua che egli spende nel *gioco.* Strana cosa che sia possibile, nel gatto, il gioco: e gioco — se si riflette — straordinario; giacchè il gattino di casa, facendo ruzzolare e sobbalzare il gomitolo e inseguendolo e adunghiandolo, singolarmente riproduce — trasfigurate e idealizzate — le situazioni e i momenti della caccia. Quella caccia resa inutile da tempo per lui dalla continua e regolare domestica presenza del cibo *.

Allo stesso modo l'uccellino che Antonio Gramsci allevò in carcere, si dava, quando egli gli porgeva da mangiare qualche mosca in una scatoletta di fiammiferi, ad una *danza* sfrenata.

Gioco e danza del tutto inutili in apparenza; ma che certo non sono inutili, e che scaricano una tensione energetica che, se non si esplicasse in qualche modo, risulterebbe dannosa o addirittura distruttiva e mortale per l'organismo stesso. Attività distolta sì dal suo fine originario, ma non fortuita e gratuita; ed anzi volta a soddisfare un nuovo e più complesso bisogno.

Entro questi termini si può allora intendere, psicologicamente, il senso e il valore del fatto artistico come *fatto economico.* E si può anche comprendere, e accettare, per quel tanto di verità che contiene, la tesi freudiana che fa dell'arte una sublimazione di istinti. Purchè non si guardi con occhi miopi ed ingenui e non si faccia apparire l'artista, colla pezza d'appoggio freudiana, una specie di mezzo impotente che, non potendo fare l'amore, canta l'amore.

---

* Una profonda e motivata indagine sulla psicologia degli animali, e in particolare del *gatto che gioca,* è dovuta al nostro collaboratore Roberto Secondari e si spera possa essere presto pubblicata.

Rinunciando, non per svogliatezza, ma per appetiti più forti e smisurati, alla loro immediata e diretta soddisfazione, occasionale e senza scelta («ogni lasciata è persa»), l'artista propone a sè e agli altri nuove soddisfazioni di nuovi bisogni di vita, sempre più lontani dalle forme di primitivo appagamento, sempre più elevati o, se si vuole, sempre più sublimati.

Ecco così chiarirsi un aspetto, più volte constatato, ma dei più discussi e controversi dei fatti artistici: la loro apparente gratuità da un canto e la loro, più che utilità, necessità, dall'altro; ecco come il poeta, logicamente considerato determinante più che determinato, viene nel suo gratuito gioco e nel suo intenzionale e volitivo perseguire un fine, ad attingerne uno diverso. Viene a sua volta ad essere necessitato. Si risolve così l'opposizione tra gratuità e inutilità dell'arte contro necessità, essenzialità, importanza e funzione sociale.

La funzione sociale degli artisti è sicuramente da avanposti, da battistrada, da avanguardie intese a qualche cosa verso cui tutta la collettività procede. Così considerati gli artisti — pur nella loro singolarità — non potranno mai più esser detti individualisti chiusi entro stupide torri d'avorio. Come non si dirà disumano colui che, esentandosi per necessità dal bisogno e dal desiderio di assistere uno per uno tutti i derelitti in cui si imbatte, opera, solo e con altri, per creare nella società le condizioni favorevoli alla redenzione di tutti. (Senza dire poi che le torri d'avorio il più delle volte non sono altro che le carceri, materiali o morali, delle varie reazioni).

Sfatato il mito della torre d'avorio, svaniscono gli individualismi e i solipsismi che si sogliono attribuire agli artisti: l'universalità e la socialità dell'arte restando chiarita dall'azione che l'opera esercita sul mondo circostante rinnovandolo e ricreandolo. Nuovi bisogni e forme nuove di eterni bisogni dell'individuo artista o di un gruppo d'individui, spiegano il carattere particolare dell'arte, ma presto quei bisogni diventano bisogni di tutti e sembrano assumere valore universale. L'arte può dunque ben dirsi una visione del mondo che nella sua particolare concretezza espressiva si fa suggeritrice di universali valori. La visione particolare, la concretezza sta soggetto e nel tema che l'autore si pone e si propone di sostenere, nella favola che racconta, nella morale che *ne deduce*; è il contenuto esterno, il contenuto cosciente e libero, dal quale egli giunge ad una pura forma, che sgorga dalla sua immaginazione e dalla quale *si deduce* un suggerimento di vita nuova. È la distinzione di Vitruvio tra ciò che l'opera d'arte significa e ciò che vien significato da essa; distinzione che si può chiamare con altri e più moderni termini.

Così si spiega come di fatto Dostoievschi sia uno dei più progressivi artisti di tutti i tempi, mentre per le sue intenzioni anche le sue opere volessero

essere e fossero dichiaratamente reazionarie. E perchè l'anarchico principe Krapotkin pensasse che non sarebbero mai state lette in Europa dove invece furono guida spirituale e anticipatrice di intiere generazioni.

Ecco qual'è il valore che nell'arte ha la forma; ed ecco l'assurdità del giudicare le opere dalle loro intenzioni, volontarie o velleistiche che dir si voglia, cioè dal loro contenuto esterno. Esse vanno invece valutate dalla forma, dal loro esclusivo linguaggio che esprime suggestivamente e per immagini il loro contenuto profondo, latente e sotterraneo. Così come la musica di Glük può valere tanto per la perdita disperata di Euridice quanto per il suo felice ritrovamento. L'arabesco musicale, la decorazione essendo non vuoto ghiribizzo ma la più profonda determinazione dell'insegnamento dell'artista.

Che cosa sarà dunque la non arte: il conato abortito verso l'arte o la mascherata che si spaccia per arte e che arte non è? Da quanto ho detto fino ad ora credo che possa risultare ben chiaro: sarà indubbiamente la volontà di appagare vecchi e non nuovi bisogni, sarà la suggestione l'aiuto e l'invito ad adeguarsi alle esigenze. Non suscitare reazioni ma promuovere passività e supinità. Non destare a vita nuova ma rendere men duro l'adeguarsi alla vecchia; non guarire ma convivere con la malattia e i malanni. E poichè tutta la storia e tutta la cultura e in una parola tutto l'ambiente premono in questo senso: la *facile* pseudo-arte, l'arte immorale, l'arte retriva, l'arte soporifera, questo sarà la non arte.

Sarà l'*arte*, la pseudo-arte, attenta al pubblico, ai bisogni, ai desideri del pubblico: non alle sue giuste aspirazioni e rivendicazioni, non chiarimento delle sue vaghe aspirazioni a un meglio, ma invito a sopportare e a sognare. L'arte invece non può essere che elemento *propulsore*: mai *retriva*, mai *immorale*, mai *facile*.

UMBERTO BARBARO

J. GREEN
E IL CINEMA NELLA TEMPESTA

di LIBERO SOLAROLI

Gli studiosi di estetica cinematografica hanno sempre amato rintracciare nell'opera di artisti d'altre arti testimonianze che riguardano il cinema: giudizi, commenti, idee, ecc.

È questa un po' anche una ricerca araldica: gli studiosi di estetica cinematografica hanno infatti sempre un... certo complesso di inferiorità davanti ai colleghi delle altre arti: il cinema è poi veramente un'arte?...

Lasciamo stare queste annose questioni... fatto sta che i cineasti sono felicissimi quando possono dire: tale film non è opera che abbia ottenuto soltanto i suffragi di migliaia di serve e soldati; vedete qui quel che perfino lo scrittore X o il pittore Y dicono di tale film, ecc.

Nei due precedenti volumi, ed. Plon, del suo Diario *(che riguardano gli anni dal 1928 al 1939) Julien Green ha più volte parlato di cinema.*

Noi stessi (vedasi Bianco e Nero *anno V, numero 5, maggio 1941) segnalammo alcune notazioni cinematografiche di Green forse più curiose che interessanti.*

Quei due primi volumi del diario, letti in Italia nei foschi anni della tirannia, avevano l'incomparabile fascino delle parole d'un uomo libero che vive in un paese libero, in un paese in cui perfino sui ventini c'è scritto " libertà " e... quel che segue.

Anche le briciole d'un festino erano per noi ghiotte. Forse, rilette oggi, quelle notazioni sembreranno meno vive...

Comunque, quando è uscito da Plon, poco tempo fa, il terzo volume del Diario, *abbiamo subito cercato in esso nuove considerazioni sul cinema.*

Questo terzo volume contiene i quaderni di diario riempiti da Green in America, tra la domenica 21 luglio 1940 ed il 31 dicembre 1942. Tra la fine del secondo volume (1939) e l'inizio di questo terzo c'è stata la dichiarazione di guerra, la difesa sulla Maginot e la rottura del fronte belga, la disfatta della

Francia, la tempesta, l'invasione tedesca, la fuga di Green in Spagna, ed infine il suo forzato esilio in America.

Due anni e mezzo d'improvvisa vacanza negli Stati Uniti: ce n'era da scrivere, anche senza fatica, senza impegno: così, giorno per giorno!!!

Il povero Green non doveva avere poi un gran che da fare. C'era da aspettarsi: oggi cinema, domani teatro, dopodomani concerto, poi, di nuovo, cinema e così via. Macchè: se il Green si fosse fatto trappista il risultato sarebbe stato lo stesso! Abbiamo letto e riletto, guardato in controluce, ma le notazioni di cinema in questo terzo volume sono quasi inesistenti.

Due sono le note dominanti di questo terzo volume (ambedue originate dal dolore e dall'esilio): l'intensità della vita religiosa e la struggente nostalgia, il disperato amore per Parigi.

Tutto viene in testa al buon Green per occupare le interminabili ore di libertà: studiare l'ebraico, riprendere il greco antico onde poter leggere nel testo la Bibbia ed i Vangeli; fare, magari, un corso di composizione letteraria alle ragazze di un collegio, conferenze alle monache e corsi di geografia ai soldati.

Ma il cinema non compare affatto: nemmeno nei ricordi.

Green ricorderà perfino la latteria dove si serviva a Parigi, ma non i film su Parigi. E pensare che la cinematografia francese del decennio 1930-40 si era resa nota nel mondo intero per la descrizione minuta, veristica, direi quasi naturalistica, della vita francese ed in particolar modo parigina!

Questo diario è un vero libro d'amore, Green ama Parigi d'un amore profondo ed intenso, la sogna, ne parla, appena può, con amici e con estranei, proprio come un innamorato parla della donna amata perchè il parlarne è un modo di sentirsela vicina.

E ne è perfino geloso: geloso come di una donna.

Vi è a questo proposito una pagina meravigliosa segnata al 26 agosto 1942: Green durante un pranzo al Century Club ha notizia (attraverso Eugene Saxton, il direttore letterario della famosa Casa Harper di New York e attraverso Thomas Wells) che Paris était plus belle que jamais; *nonostante cioè la presenza dei tedeschi. E lui rivede, in un secondo, la Senna, Notre Dame, la strada di casa con i suoi marroniers, il tutto sempre bellissimo e contaminato dai boches: bello, struggente e irrimediabilmente sporcato.*

Come una donna che ci ha tradito ed osa essere bella, tenera, tentante, al braccio di un altro uomo.

J'en ai souffert pendant plusieurs minutes comme d'une blessure, oui, il y a des moments où l'ame reçoit des blessures qui rassemblent à des blessures physiques.

Ecco un altro esempio: il 28 maggio 1942 al Club Français, durante una festa per francesi, viene proiettato un film su Parigi, sur le Paris d'avant-guer-

re, un Paris éblouissant de lumiere, de gaité, de beauté. J'ai eu un serrement de coeur en reconnaissant notre quartier.

Non è una grande indicazione dal punto di vista critico! Ma sentite come sono commoventi le scenette che seguono: si avvicina a Green una vecchia signora che sorridendo come per scusare la sua tristzza gli dice: " Io non rivedrò più Parigi. Quando tutto sarà finito io non ci sarò più! ". È poi la volta di una timida commessa che, con l'aria impacciata d'uno scolaretto affiliato ad una " società segreta ", confida a Green: " Io abito a Raspail. Rue de la Campagne Prémière. Forse la conoscete? ".

Green, scrittore di lingua francese ma di famiglia anglosassone, ama Parigi un po' come noi, come straniero cioè: si sente nelle sue parole, che egli ricorda d'essere d'origine anglosassone. Parigi, capitale della civiltà occidentale, è per lui come per noi una terra promessa verso la quale tendiamo, eterni pellegrini; ogni soggiorno non può esservi che temporaneo, effimero.

Questo tono di Green ricorda una bellissima pagina di Hemingway, in una corrispondenza di guerra, quando egli, al seguito delle truppe americane, improvvisamente, scorge dall'alto di una curva Parigi quasi ai suoi piedi: Voilà Paname! *Ed ecco Hemingway spiegare all'autista della jeep che* Paname *in argot vuol dire Parigi. Un nomignolo affettuoso che non ha alcuna spiegazione logica storica o geografica. Come quando un innamorato chiama l'amata " coniglietto ", " scoiattolo ", o " biondina ,, anche se è bruna.*

Si potrà obiettare che Paname evoca tutt'altra Parigi di quella di Green: la Parigi delle boites, dello champagne, di Montmartre, ecc. Ma che importa? L'amore è sempre amore. Proust ci ha insegnato che non bisogna guardare l'oggetto o il modo dell'amore: tutti gli amori sono uguali ed il procedimento psicologico è sempre lo stesso. Lasciamo stare: fatto sta che negli amari giorni dell'esilio e del dolore il cinema non ha offerto alcun conforto al nostro Green.

Apriamo, infatti il Journal. Poche traccie:

— a pagina 36 (27 ottobre 1941) si nota che le " attualità " cinematografiche hanno la loro influenza perfino sulla " resistenza " francese: infatti a Parigi nei cinema il pubblico applaude, presenti i tedeschi, i documentari sulle incursioni della R.A.F.

— a pagina 104 (4 giugno 1941) viene notata una battuta d'un film di Shaw, Major Barbara: *" Quando voi vi rendete conto di aver perso qualcosa, vuol dire che avete imparato qualcosa ".*

Ma — commenta Green — cosa c'è di più penoso della perdita d'un illusione come quella della grandezza militare della Francia quando da tale illusione dipende la nostra felicità?

Comunque Green ci dice che si tratta di un film assez mediocre.

— a pagina 185 (19 gennaio 1942) invece, apprendiamo che proprio in un cinema si è convertito il poeta Max Jacob (Green commenta: Comme

cela lui rassemble! Comme on se rassemble toujours, dans toutes les circostances de la vie!) *Bisogna riconoscere, infatti, che convertirsi in un cinema conviene allo stile d'un jongleur. Ma non è questo il luogo per un* portrait *del poeta Jacob. In cosa consiste questa conversione? Fu determinata dall'apparizione del Cristo sullo schermo.*

Il tutto da segnalarsi al Centro Cattolico Cinematografico: ma per un'anima salvata in una sala cinematografica quante perdute?

Questo è tutto quello che il cinema ha detto a Green durante gli anni del dolore e dell'esilio. Poco o nulla in verità. Sopratutto in confronto delle quindici fitte pagine che ci riuscì tirare fuori dal diario degli anni belli.

Ma " mal comune mezzo gaudio ": vediamo un po' le citazioni sul teatro. La domenica 5 gennaio 1941 Green va a vedere il gran successo del giorno Arsenico e vecchi merletti. *Scommetto che nè i nostri avvertiti critici, nè il bravo Paolo Stoppa, creatore della commedia in Italia, avrebbero mai sospettato che altri potesse vedere in tale farsa qualche parentela con la tragedia greca!...*

Green allude alla scena in cui l'inopinato intervento, preceduto dai squilli di tromba, del pazzo che si crede Teddy Roosevelt spaventa il famoso medico criminale il quale, sospendendo la tortura d'un uomo imbavagliato e legato, sta per bere un bicchiere di vino avvelenato con arsenico. Se ne avesse bevuto il torturato sarebbe stato libero, invece lo spavento fa versare il vino avvelenato a terra: anche questa via d'uscita quindi sfuma! E' Green:

" Questa tromba, squillante in un silenzio di morte, dominando la vittima che sta per credersi salva e che, invece, è assassinata da tale rauca fanfara, mi sembra una vivida immagine che sarebbe piaciuta ai Greci. Che cosa è infatti il destino, per molti uomini, se non un pazzo che suona una tromba?

Su Arsenico e vecchi merletti *Green ritorna più tardi (27 marzo 1942, pag. 203) per constatare, confrontandola con la vecchia commedia* The Rivals *(che in tale data era stata ripresa a New York), quanto sia pesante la nostra gaiezza odierna:* plus il y a de victimes, plus on rit.

All'epoca di The Rivals *ci si contentava di molto meno: semplici giuochi di parola come quelli del celebre personaggio che dice:* yours while meretricious *invece di* meritorius *e " un allegoria sul Nilo " invece di un alligatore.*

Poi tocca a Shakespeare: il 18 marzo 1942 mentre sta solo a casa (Baltimora) Green si mette a leggere Macbeth *per prepararsi allo spettacolo al quale andrà l'indomani.*

" Il primo atto mi ha fatto ritrovare tutta la mia ammirazione di una volta: ma non completamente tuttavia: ho indietreggiato davanti a tanto spargimento di sangue e, arrivato alla fine del terzo atto, ho chiuso il libro. Psicologicamente è uno dei lavori più giovani *di Shakespeare, il carattere dei personaggi è* dato *una volta per tutte, sopratutto nel caso di Lady Macbeth che*

non cambierà più: essa potrebbe accumulare assassini su assassini durante quaranta atti che sarebbe sempre la stessa.

Macbeth, lui, aumenta lentamente di coraggio ma anche il suo carattere non comporta alcuna sorpresa. Lui e sua moglie sono come locomotive lanciate a tutto vapore su un binario perfettamente retto; essi non deviano mai nel delitto: di tanto in tanto un colpo di fischietto di rimorsi ed è tutto, essi continuano. E poi se si togliessero gli strilli nell'oscurità, le maledizioni, la messa in scena della tempesta ed i pugnali foderati di sangue, resterebbe un dramma particolarmente povero, certamente l'azione è condotta con molta arte e molte delle battute di Macbeth e di sua moglie sono da ricordare, ma non posso credere che le debolezze di questa opera non siano apparse chiare all'autore della Tempesta. *Forse, si pente alla fine Green, cambierò d'opinione domani, allo spettacolo. Macchè, a teatro (19 marzo 1942, pag. 200) l'opera gli sembra più vaniloquente che alla lettura " nonostante che l'attore principale Maurice Evans sia discreto ".*

Malgrado tutto Green riconosce che su queste scene di orrore passa il soffio potente del genio e che infine il pubblico ascolta in rispettoso silenzio frasi che sembrano conservare tutto il vigore di tre secoli prima. Tuttavia Green crede che tra cinquant'anni bisognerà riscrivere Macbeth in inglese moderno altrimenti, secondo lui, nessuno ci capirà più niente.

Lasciamo stare le questioni di filologia shakespeariana e salutiamo invece due fugaci apparizioni nel giugno 1942 di Ludmilla Pitoeff a New York.

Green non dice un gran che: c'informa soltanto che Ludmilla " est encore plus petite qu'à la scene ".

Ci pare di vederlo il piccolo caro fragile Gabbiano *sbattuto dalla tempesta, per la seconda volta nella vita lontano dalla Patria! E non ci sorprende il suo anelito verso la Giovanna d'Arco di Péguy nè il suo desiderio di fare un viaggio al Tibet, lontano da tutto; al tetto del mondo* dont la vie spirituelle l'attire.

Sempre pochino: insomma cinema e teatro sono quasi assenti negli anni della tempesta, dal panorama spirituale di un letterato europeo.

Abbiamo qui solo una prova dei gusti personali del letterato Green?

O c'è da credere che cinema e teatro non abbiano creato opere cui possa ricorrere, per riconfortarsi, il cuore dell'uomo nei momenti di crisi?

LIBERO SOLAROLI

PSICANALISI E CINEMA

di ROBERTO SECONDARI

Fra tutte le opere estetiche (letterarie, musicali, teatrali, pittoriche, ecc.) l'opera cinematografica è quella la cui materia presenta il massimo di somiglianza coi veri e propri « sogni », dei quali può riprodurre ogni più fantastica bizzarria. E d'altro canto gli stessi teorici dell'Arte sono ben pronti ad asserire che l'opera cinematografica costituisce caso per caso l'immediata espressione artistica di uno speciale « sogno ad occhi aperti », che *il regista elabora e che lo spettatore poi rivive*, accogliendolo come un sogno suo proprio. Perciò la psicanalisi, la quale presume d'aver svelato la natura dei sogni (inclusi i « sogni ad occhi aperti ») e le ragioni del loro prodursi e le loro componenti elementari, può trovar nel Cinematografo un campo d'applicazione eccezionalmente fecondo, tanto più interessante in quanto il « sogno ad occhi aperti mediante il cinematografo » costituisce una delle più vivaci attrattive per la generalità degli uomini.

Per contro il Cinematografo, in cui l'elemento « sogno » (di competenza della Psicanalisi) coesiste con tanti altri elementi ben reali e ben noti, può fornire un severo campo di prova della Psicanalisi stessa, cui molti rimproverano di aver delineato un imperfetto ed unilaterale « modello » dell'Uomo. Cosicchè l'applicazione dei concetti della Psicanalisi ai problemi del Cinematografo può giovare sia ad una miglior conoscenza del Cinematografo e sia ad una miglior delineazione della dottrina psicanalitica.

Si deve quindi esser grati a G. Pietranera ed A. Montani, i quali, con un saggio dal titolo « Psicoanalisi del Cinematografo puro » (in « *Psicoanalisi* », 1946, n. 1) hanno audacemente applicato le vedute della Psicanalisi freudiana al Cinematografo, portandole fino alle ultime conseguenze. Il che, esponendo ad una specie di prova del fuoco taluni dei più discussi aspetti della Psicanalisi freudiana, costituisce fra noi un primo apporto alla valutazione di ciò che la Psicanalisi può suggerire agli studiosi di Cinematografo, nonchè alla valutazione di ciò che i risultati dell'impresa possono suggerire agli studiosi di Psicanalisi.

Secondo Pietranera e Montani, il Cinematografo — come forma espressiva — costituisce il « linguaggio dell'Inconscio ». E l'esposizione che essi fanno di questo assunto può essere così volgarizzata.

L'Inconscio umano, dal profondo buio della sua sede, snoda continuamente dei veri e propri « film psichici », dei quali tutti noi conosciamo taluni cospicui esemplari, costituiti dai « sogni ». Ed esso Inconscio tende sempre, fin da quando esiste l'Uomo, a proiettare « fuori da sè » tali film, ossia ad ottenere che il soggetto li accolga nella sua fantasia cosciente e li traduca all'esterno mediante una fedele rappresentazione obbiettiva. Una prova di ciò sarebbe data dalle produzioni pittografiche dei primitivi, dalle quali traspare evidentissimo il tentativo — mai riuscito — di conseguire delle rappresentazioni cinematografiche integrali. Un'altra prova sarebbe data dalle scritture ideografiche, le quali tutte procedettero — col medesimo esito negativo — dalla medesima finalità. Ed altre prove sarebbero fornite dalla psicologia dei bambini, i quali prediligono manifestamente le rappresentazioni visive, ossia quelle che meglio consentono di permanere sul piano dei « film psichici ».

Da ciò gli autori inducono che l'Inconscio tende davvero a far tradurre in film esterni i suoi film interni, e che quindi fra i bisogni fondamentali dell'Uomo esiste il « bisogno del Cinematografo », che dev'essere chiamato precisamente così, poichè soltanto il Cinematografo permette di soddisfare integralmente ed immediatamente la cennata tendenza.

Questo « bisogno del Cinematografo », perennemente insoddisfatto fino a ieri per la mancanza del mezzo tecnico adeguato, avrebbe subìto così una costante *repressione;* e perciò sarebbe stato forzato, oltre tutto, ad indirizzarsi a degli appagamenti sostitutivi. Così, secondo gli autori, da un lato accadde che, per la impossibilità di realizzare una fedele rappresentazione esterna dei film psichici, la scrittura ideografica si trasformasse in scrittura sillabica ed alfabetica, la comunicazione dei propri pensieri mediante « vocaboli » (anzichè mediante espressioni mimiche ed onomatopeiche) prevalesse, l'Uomo stesso cessasse di pensare esclusivamente per sequenze di immagini, ed il linguaggio concettuale-logico, proprio della Coscienza, pervenisse ad affermarsi. E d'altro lato l'Inconscio, non dismettendo mai lo sforzo di soddisfare almeno in parte il non mai estinto « bisogno del Cinematografo », esercitò delle tendenziose influenze sui generi artistici che comunque si prestassero a degli appagamenti di ripiego: dal che derivarono gli sviluppi degenerativi dell'arte teatrale, nonchè il dadaismo, il surrealismo, il futurismo.

Peraltro, oggi che il Cinematografo è finalmente nato, deve dirsi che esso è nato per dare all'Inconscio lo strumento che esso agognava. L'occulto ispiratore dell'invenzione del Cinematografo è l'Inconscio, che attraverso esso può finalmente parlare, senza mediazioni e senza contaminazioni. Perciò il Cinematografo *come strumento tecnico* costituisce la « proiezione organica del pensiero inconscio », l'organo estrinseco di cui il pensiero inconscio ha

determinato l'avvento, e di cui il pensiero inconscio può finalmente prevalersi, per esprimersi nella propria purezza. Ed il Cinematografo *come forma di espressione* costituisce il « linguaggio dell'Inconscio », come s'è accennato da principio.

A riprova di questo assunto, gli autori effettuano un confronto fra la tecnica dei registi ed i processi che presiedono ai sogni. Ed essi ritengono di dover concludere che il *lavoro di montaggio* dei registi corrisponde esattamente al *lavoro onirico* dell'Inconscio, essendo identici i mezzi mediante cui si realizza la massima efficacia espressiva in rapporto alle varie « condizioni di censura », ed essendo identici i mezzi mediante cui si effettua il taglio delle scene nonchè quelli mediante cui si eludono le durate reali del tempo reale, e quelli mediante cui le ideazioni vengono associate, metaforizzate, trasposte, ecc. E perciò resterebbe dimostrato che il Cinematografo costituisce davvero il « linguaggio dell'Inconscio » e che esso, come mezzo strumentale, costituisce davvero la « proiezione organica del pensiero inconscio ».

Adottato questo assunto, Pietranera e Montani ne desumono i requisiti che il Cinematografo deve possedere per poter essere « Cinematografo puro », esente da quelle ibridazioni e da quelle contaminazioni che a tutt'oggi lo caratterizzano, facendone un « cinema volgare » e vietandogli di raggiungere i fastigi dell'Arte.

Come « linguaggio dell'Inconscio », il Cinematografo non deve accogliere nessun elemento del linguaggio conscio-logico che è proprio della letteratura e del teatro; bensì deve constare integralmente di elementi prelogici: ossia di sequenze visive e di sequenze foniche, non collegate fra loro da una trama di tipo letterario ma snodantisi sulle vie del sogno, della rêverie e del mito.

Perciò il Cinematografo puro si avrà quando i registi riprodurranno, universalizzate e purificate nell'intuizione estetica, le pure ideazioni dell'Inconscio, realizzando delle sequenze prive di ogni nesso logico, in cui le parole potrebbero essere introdotte, ma non nel loro significato logico, bensì per i loro peculiari valori ritmici e per quelli di trasposizione simbolica: ed il suono servirà a « facilitare la gravitazione delle immagini verso l'Inconscio allontanando il pensiero logico, e ciò per le strette relazioni fra suono ed Inconscio ».

Formulate queste enunciazioni, gli autori concludono con un esempio e con una considerazione che valgono a chiarire ancor meglio il loro pensiero, e che perciò riportiamo:

« Nel noto film *La buona terra*, notiamo due stesure sovrapposte. Vi « è il romanzo avventuroso della famiglia cinese (tema letterario che serve « alla regressione) sovra cui aleggia una avvincente fantasia che lega, dal « principio alla fine, la donna con la terra, il concepimento con la terra se- « minata, il parto con la messe, l'uomo con l'albero propagatore di vita; la

« donna, come la terra, ha atteggiamenti di madre pietosa o terribile, dispen-
« satrice di vita e di morte. Se il regista, tralasciando la trama logica, avesse
« svolto una vasta fantasia di immagini, valendosi del ricco materiale alogico
« che lo aveva impressionato, avrebbe creato un film puro.

« Si dirà: " chi allora potrebbe comprendere un tal genere di film? ".
« A questa domanda rispondiamo: tale film non significa nulla agli effetti
« dei valori letterari, non più di quanto possa significare, letterariamente, una
« sinfonia, ma, realizzato, avrebbe in se stesso il suo significato, come la pit-
« tura, la scultura e maggiormente la musica, che non si valgono dei valori
« logici nelle loro intuizioni ».

L'attribuzione all'Inconscio di un « linguaggio » e di un « pensiero » — e quindi l'accettazione di tutte le conseguenze che ne derivano — costituisce a nostro avviso la menda fondamentale della teoria di Pietranera e Montani. Ed è questa una menda che non è riferibile alle particolari concezioni dei distinti studiosi, ma alla stessa dottrina freudiana, che Pietranera e Montani si son limitati a svolgere, decisamente ed ingegnosamente, adottandone tutte le premesse.

Il fatto è che il linguaggio costituisce per definizione un'attività *cosciente*, deliberatamente diretta ad « esprimere » delle « intuizioni ». Cosicchè il linguaggio (ogni « linguaggio » cui veramente competa d'esser chiamato tale) presuppone appunto una Coscienza, *la quale si ponga di fronte alla restante realtà in posizione « dialettica », come sua consapevole contemplatrice e modellatrice, con ciò trascendendo tutto quel che contempla.* Il che è tanto verificabile che lo si può riscontrare anche attraverso la valutazione dei « prodotti » di questa particolare attività. Ed infatti, la Storia reale del concreto « linguaggio » (Storia della letteratura, della pittura, ecc.) dimostra che in tutta la misura in cui il linguaggio è veramente tale (intuizione-espressione, e non attività automatica o riflessa), esso dà come suo specifico prodotto il Bello, cioè un Universale che la Coscienza *crea*, e che essa non potrebbe creare qualora non *trascendesse* ciò che contempla e qualora non mirasse a *ben altro* che a delle mere utilità fisiologiche.

Perciò, quando non sussiste una *intuizione* da parte di una Coscienza, nonchè una contestuale *espressione* da parte di quella stessa Coscienza, *dialetticamente superante la Realtà contemplata,* non si ha un « linguaggio », e tanto meno un « pensiero », ma *un'altra cosa.*

Così, per suggerire degli esempi-limite, la riflessione dei suoni riecheggiati da una parete non costituisce mai un « linguaggio vocale » della parete stessa, e non presuppone mai un « pensiero » da parte di questa, neanche quando i suoni riflessi compongano delle parole: ed i primitivi animisti che entificarono l'eco facendone una persona, sbagliarono grossolanamente. Allo stesso modo, la riflessione delle immagini prodotta da uno specchio o l'imma-

gine complessiva fornita da un'aiuola in fiore non costituiscono un « linguaggio pittorico » dello specchio o dell'aiuola, e non presuppongono un « pensiero » da parte di queste entità obbiettive, neanche quando le immagini fornite abbiano la piacevolezza di un quadro. La parete non « pensa » e non « parla » così come lo specchio e l'aiuola non « pensano » e non « dipingono », poichè parete e specchio ed aiuola non sono dei « centri di Coscienza » ma delle « sedi di fenomeni »; e la proposizione inversa costituirebbe una ricaduta nella cosmologia dei primitivi animisti.

Allo stesso modo, però, l'Inconscio — comunque lo si delinei — non è mai neppur esso un « centro di Coscienza », per definizione, *poichè noi chiamiamo « Inconscio » appunto quella quota della sfera psichica che ci riesce di circoscrivere quando facciamo astrazione dalla Coscienza.* Bensì lo Inconscio è una « sede di fenomeni », come la parete, come lo specchio o come l'aiuola. E perciò le produzioni dell'Inconscio (che è lecito chiamar produzioni soltanto per metafora) non concretano mai un *linguaggio*, neanche quando si risolvano in delle « fantasmagorie » aventi una loro coerenza obbiettiva. E non implicano mai un *pensiero*, neanche se quelle « fantasmagorie » abbiano un « contenuto manifesto », o nascondano un « contenuto latente » che gli psicoanalisti *traducono* in termini di « intenzionalità » di tipo cosciente.

Affermare il contrario significa assimilare alle attività coscienti i fenomeni fisiologici automatici o riflessi. Vero è che la Psicanalisi freudiana ha fatto in tanti casi appunto questo, come quando ha denominato « desiderii » gli « impulsi » dell'Inconscio, e come quando attribuisce ad un « pensiero inconscio » il *lavoro onirico*. E la colpa di ciò va forse in parte anche alla psicologia corrente che a sua volta scambia in tanti casi, ad esempio, degli « impulsi » per dei « desiderii », senza tener conto del fatto che un « desiderio », invece, non si ha se non quando la Coscienza *ha adottato e fatto proprio* un impulso, il quale permane « impulso » — fenomeno *obbiettivo* — sin quando la Coscienza non lo abbia adottato e fatto proprio, trasmutandolo in « desiderio ». Ma è anche vero che *nessuna* delle risultanze sperimentali della stessa Psicanalisi permette di supporre che le « fantasmagorie » dell'Inconscio siano delle intuizioni-espressioni, *trascendenti una Realtà dialetticamente contemplata e modellata*, o che il lavoro dell'Inconscio costituisca « pensiero » (*valutazione di una Realtà dialetticamente giudicata*). Bensì tutte le risultanze sperimentali della Psicanalisi costringono a concludere che le fantasmagorie dell'Inconscio ed il sottostante « lavoro » costituiscono la macchinale somma algebrica di elementari attività automatiche o riflesse, svolgentisi unicamente in funzione di determinati squilibrii fisiologici. In altre parole, l'Inconscio — a quanto risulta dalla stessa Psicanalisi sperimentale — funziona *come una macchina*, il cui « lavoro » è un semplice « rendimento »,

quale quello di chi « costruisce » un apparecchio radio. Ed una gran quota delle imperfezioni della Psicanalisi freudiana deriva appunto dall'aver adottato, per l'Inconscio, una terminologia *non oggettiva*, presumendo senza alcuna ragione che ad esso Inconscio convenisse quella medesima terminologia *soggettiva* che validamente conviene alle attività coscienti.

Naturalmente, è difficile che gli studiosi, una volta adottata la concezione freudiana e la correlativa terminologia, si avvedano della sua erroneità qualora non evadano dal circoscritto terreno dello studio e della cura delle neurosi. Entro tale ambito, la improprietà dei termini, per quanto cospicua, non nuoce nè alla costruzione di teorie coerenti nè al successo terapeutico, per la stessa specie di ragioni per cui l'oppio veniva bastantemente differenziato dagli altri alcaloidi e faceva dormire i pazienti anche quando i medici ne attribuivano l'azione alla « virtù dormitiva ». Allo stesso modo, i primitivi animisti, i quali erano incorsi su più ampia scala nell'errore di Freud con l'attribuire una « coscienza » a degli obbietti inanimati, non riscontravano alcuna contraddizione fra la Realtà e le loro personali concezioni, fin quando si mantenevano nel ristretto ambito delle loro esperienze di caccia o di pesca. Il fatto è che in tutti questi casi la terminologia sbagliata costituisce pur sempre una « metafora » della terminologia giusta, metafora che non si svela impropria se non quando si esorbiti dal limite della sua validità come metafora.

Ma quando una terminologia metaforica ed impropria viene adottata come esatta e propria fuori dell'orbita della sua validità traslata, essa appare in contraddizione stridente con quella Realtà che mediante essa si intende abbracciare, e pone a nudo la sua intrinseca debolezza.

Nello studio che andiamo esaminando, abbiamo, a quanto ci sembra, uno di tali casi.

D'altro canto, oltre a concludere che il Cinematografo — quale forma di espressione — costituisce il « linguaggio dell'Inconscio », gli autori hanno anche concluso che esso costituisce — quale mezzo strumentale di espressione — « la proiezione organica dello stesso pensiero inconscio », ossia un organo estrinseco che l'Inconscio ha posto in essere per appagare un suo bisogno. La *personificazione* dell'Inconscio (omologa alla « personificazione » delle entità obbiettive presso gli animisti) non potrebbe essere più drastica: l'Inconscio viene praticamente assunto come titolare dell'invenzione, della manutenzione e dell'impiego del Cinematografo. Nè, del resto, il « modello » dell'Uomo che la Psicanalisi freudiana ha inteso delineare, può condurre ad altre postulazioni: se l'Inconscio è titolare di « desideri » veri e propri, di un « pensiero » vero e proprio, di un « linguaggio » vero e proprio, il titolare ed il beneficiario dell'invenzione, della manutenzione e dell'impiego del Cinematografo non può che esser lui.

Senonchè, il Cinematografo non è nato nè è alimentato dal bisogno dell'Inconscio di conquistar nuovi schemi per le sue fantasmagorie, più di quel che l'addestramento dei cani sia nato e sia alimentato da un bisogno che abbiano i cani d'andare a caccia con uomini armati di fucile. All'opposto, nell'un caso e nell'altro, è la Coscienza dell'uomo che, postasi in posizione dialettica verso la Natura, si è *razionalmente prevalsa* sia delle brute esigenze automatiche dei cani (che *non* si concretano nel « bisogno di andare a caccia con uomini armati di fucile ») sia delle brute esigenze dell'Inconscio (che *non* si concretano nel « bisogno del Cinematografo ») per conseguire due tipi di realizzazioni le quali *trascendono infinitamente* sia quelle brutte esigenze e sia i loro modestissimi titolari.

La bruta esigenza dell'Inconscio della quale l'uomo, nella fattispecie, si è prevalso, è quella di « sognare » ad occhi aperti anche quando il soggetto è allo stato di veglia. Ed è questa la medesima esigenza (dell'Inconscio) della quale l'uomo si prevale in *ogni* sua attività estetica. La Coscienza *costringe* l'Inconscio a « sognare » in un certo modo, e contestualmente *contempla* le immagini che l'Inconscio esibisce e ne modella l'*espressione*. È così che si svolge ogni attività estetica, meritevole di questa qualifica.

Nessun dubbio che l'Inconscio, nella economia organica dell'uomo attuale, vivente in una società pessimamente organizzata, sia specificamente sede di una bruta esigenza obbiettiva di « sognare ad occhi aperti » *in misura patologicamente amplissima, e con le precise modalità elementari del puro sogno fisiologico*. E nessun dubbio che il Cinematografo utilizzi appunto questa esasperata esigenza dell'Inconscio umano attuale. Ma per conoscere che distanza intercorra tra questa esigenza ed il Cinematografo, basta esaminare che cosa sia l'una e che cosa sia l'altro.

Qual'è la finalità « obbiettiva » (l'utilità fisiologica) in funzione della quale si verifica il « sogno » ordinario? La risposta costituisce una delle più brillanti scoperte della Psicanalisi: la finalità obbiettiva in funzione della quale si verifica il sogno è quella di *conservare lo stato di sonno*, annebbiando le stimolazioni che potrebbero interromperlo; ed il sogno è il processo mediante cui questo annebbiamento si effettua: quel *tot* di Coscienza che « vigila », accetta il « sogno » come realtà obbiettiva, e si astiene dal riscuotersi. Ciò posto, qual'è la finalità obbiettiva del « sogno ad occhi aperti? » La risposta non è difficile. Pavlov ha dimostrato l'identità fra l'inibizione ed il sonno: una inibizione totale dà il sonno totale — quello che noi chiamiamo ordinariamente « sonno »; — una inibizione parziale dà un *sonno parziale*, circoscritto ai centri inibiti: ma questo è anch'esso un « sonno », un *sonno locale vero e proprio*. Quindi, anche allo stato di veglia, una quota dell'organismo giace in stato di sonno; e questa quota abbraccia di istante in istante quel *tantum* di fibre centrali che giacciono in stato di inibizione. Il che è come dire che, nell'Uomo d'oggi, nel quale la stessa Psicanalisi ha scoperto moltis-

simi nuclei di inibizione costante o fluttuante, una grossa quota dei centri nervosi è permanentemente inibita, ossia giace in stato di sonno. Ebbene, la finalità obbiettiva dei sogni ad occhi aperti è quella di difendere ed agevolare *questo* sonno parziale, annebbiando le stimolazioni che potrebbero o interromperlo, o ridurlo, o vietarne l'automatico estendimento. Ed infatti, i sogni ad occhi aperti — nella loro fenomenologia — consentono evidentissimamente un *appagamento onirico* di quegli impulsi che altrimenti avrebbero l'efficacia di costringere il soggetto a destare anche quella zona che dorme, e ad agire.

Ma se così è, la bruta esigenza di sognare ad occhi aperti della quale è titolare l'Inconscio *non può* mai aver dato nè mai dare, di per sè, un rendimento superiore al rango della sua propria funzione. L'Inconscio tende — sì — a realizzare dei sogni ad occhi aperti, e tende anzi ad occupare coi sogni ad occhi aperti quanto più può della vita giornaliera, *ma il suo « plafond » obbiettivo è sempre dato dal contenuto funzionale di questa attività, che consiste nel favorire lo stato di sonno.* Ora se autore effettivo dell'invenzione e dell'impiego del Cinematografo fosse l'Inconscio, questo avrebbe violato la sua suprema legge del « minimo mezzo » col dirigere i propri sforzi verso un così macchinoso e parziale strumento di soddisfazione, anzichè dirigerli ad esempio verso un ulteriore incremento dell'uso dell'oppio o della cocaina: i quali — essi sì — consentono davvero un immediato ed integrale appagamento delle velleità oniriche dell'Inconscio. E violerebbe altresì quella stessa legge, tutte le volte che i film non sono nè oppiacei nè deprimenti. E se a ciò si risponde che l'Inconscio ha dovuto e deve sottostare al disciplinamento impostogli dalla Coscienza, allora si apre l'adito a riconoscere la parte che la Coscienza ha recitato e recita in tutto ciò; e poscia agevolmente si scopre che la Coscienza ha recitato e recita, in tutto ciò, la parte di effettiva *autrice*, sussumendo dall'Inconscio stimoli e materia, ma mediante un'attività « dialettica »: ossia *trasmutando* tutto ciò che sussume, e sovrastando l'Inconscio e la sua bruta materia tanto quanto un ammaestratore di belve sovrasta le belve ed i loro istinti, dei quali si prevale.

Ciò è tanto vero che, quando il Cinematografo è posto a servizio dei bruti impulsi di evasione e di sogno ad occhi aperti, esso *non è più* « Cinematografo », ma un surrogato di droga, agli occhi di tutti coloro che hanno titolo a giudicarlo: e può soltanto essere o un lenitivo od un veleno, a seconda dei casi e delle dosi. E viceversa, quando il Cinematografo è degno del nome, la « materia », fornita dalle fantasmagorie dell'Inconscio, è così pienamente modellata e trasmutata che gli *appagamenti onirici incidentali* dei quali lo Inconscio fruisce, sono infinitamente esigui rispetto a ciò che la Coscienza realizza. E allora accade che il film, anzichè giovare allo *stato di sonno*, esalta invece la sovranità della Coscienza vigilante e giudicante, conducendola

non ad una soccombenza di fronte alla mera Natura (ossia di fronte all'Inconscio) ma ad una vittoria sulla Natura (e quindi anche sull'Inconscio). Ed essendo questo il risultato che il vero Cinematografo dà, la Coscienza appare essere la sua vera « autrice », anche in base al vetusto criterio del « cui prodest ». Ed il dire allora che il Cinematografo è il linguaggio « dell'Inconscio » e che esso costituisce una proiezione organica « del pensiero inconscio », è come dire che il cane porta a caccia il cacciatore, adoperando come sue « proiezioni » il cacciatore ed il fucile.

Noi riteniamo dunque che le mende contenute nella concezione freudiana della Psicanalisi impediscano di porre giustamente a fuoco i problemi del Cinematografo, e di risolverli giustamente.

Senza dubbio, la quota di « mero sogno » che eventualmente permanga *non trasmutata* in un'opera cinematografica, si presta ad essere spiegata anche mediante la Psicanalisi freudiana, poichè in tali settori la sua impropria terminologia è ancor abbastanza valida come « metafora » della terminologia giusta: e d'altro canto, in tali settori, la materia che si sottopone ad esame costituisce un prodotto inferiore, come i lapsus, come i sogni ordinari, come le ideazioni dei neurotici.

Ma quando si voglia far rientrare negli schemi della Psicanalisi freudiana (nel suo « quadro dell'Uomo », nei suoi opinati rapporti fra le attività superiori e le fenomenologie dell'Inconscio) i fatti della Coscienza creatrice, allora « il meglio » rimane tagliato fuori, poichè la Psicanalisi freudiana ignora la Coscienza e la sua dialettica.

Così, pur non potendosi, per difetto di spazio, esporre oggi una interpretazione dei problemi del Cinematografo in base ad una Psicanalisi riveduta (come è noto, una « Psicanalisi progressiva » tende oggi a sostituirsi alla Psicanalisi freudiana) è tuttavia possibile indicare come l'interpretazione elaborata da Pietranera e Montani possa essere addirittura capovolta.

Un'opera cinematografica è tanto più eccellente quanto meno essa si snoda sulle *vie macchinali* del sogno, della rêverie e del mito, e quanto più il genio del regista *costringe* l'Inconscio suo proprio e quello degli spettatori a *modellarsi* diversamente da come esso, di per sè, si modellerebbe. Certamente, per avvedersi di ciò, occorre predisporsi a considerare quanta parte, nella creazione di un film, spetti al « mero sogno », e quanta parte spetti al modellamento che la Coscienza effettua sullo snodarsi della fenomenologia onirica. Peraltro, quando siasi assunta tale predisposizione, risulta evidente che ogni buon regista *costringe* appunto il suo proprio Inconscio a fornire delle fantasmagorie che esso, spontaneamente, non fornirebbe mai, in quanto « nuocciono », con il loro contenuto imposto, a quella preservazione dello stato di sonno cui l'Inconscio, di per sè, servirebbe. In altre parole il regista, come ogni singolo uomo nei momenti e nella misura in cui svolge attività

estetica, circoscrive di attimo in attimo, con la sua tensione creatrice, l'area entro cui l'Inconscio dovrà snodare le sue fantasmagorie, così come un domatore circoscrive, con la frusta e col gesto, l'area entro cui la pantera dovrà effettuare il suo salto. Ed allora l'Inconscio « sogna », così come la pantera salta, soltanto entro l'orbita che *pour cause* gli viene delimitata: ed il *lavoro* che con ciò si effettua va a beneficio del conseguimento di « fini » che neppure in milioni d'anni nè l'Inconscio nè la pantera potrebbero afferrare.

Ciò, appunto, si rileva dal « valore » di ciascun film, nella misura in cui ciascun film possegga del valore. Le sequenze visive e sonore hanno tanto più valore *quanto meno* giovino alle obbiettive finalità dell'Inconscio, e quanto più realizzino ciò che il buon regista persegue di momento in momento — il Vero, il Bene, il Razionale, il Bello —.

Dato questo, a qual titolo si potrebbe escludere che ogni film debba avere una sua « trama logica », esprimibile in linguaggio letterario? La « trama logica » è precisamente una delle « fruste » mediante cui la fenomenologia dell'Inconscio viene imbrigliata, *ed essa fa parte dell'opera*. Certamente, la logicità della trama non ha nulla a che fare con quelle contraffazioni oniriche della logica che fino a ieri erano prerogativa dei pensatori fascisti e che oggi sembrano essere in sommo onore ad Hollywood. Una trama è « logica » quando contiene o suggerisce *una giusta soluzione d'un problema di vita reale contingente*. E se questo concetto è difficile per un artefice tipo Hollywoood, la colpa non è nostra. Comunque, il concetto stesso diventa facile non appena si abbia presente, ad esempio, un film come « L'incrociatore Patiomkin », in cui la soluzione giusta d'un problema reale contingente risulta manifesta e persuasiva.

Compreso questo, si comprende in base a quale tendenziosa contraffazione di tale esigenza — in base a quale tendenziosa falsificazione dei problemi reali e delle soluzioni giuste — la trama di tanti film d'oltre oceano contenga delle soluzioni di tipo « qualunquista » per dei problemi « qualunquisticamente » impostati. E si comprende come il « Cinematografo senza trama », eliminando ogni impostazione ed ogni soluzione di problemi reali contingenti, priverebbe il Cinematografo di una delle sue funzioni, con danno del « valore » dell'opera e con vantaggio di chi sfrutta le vigenti incongruenze sociali e politiche.

Concludiamo con una osservazione sul confronto che Pietranera e Montani fanno tra il montaggio del regista ed il lavoro onirico.

La « corrispondenza » che i due esimii studiosi riscontrano fra il montaggio del regista ed il lavoro onirico dell'Inconscio, giova alla loro tesi soltanto se venga assunta come una « identità ». Ma come una « identità » essa non può essere assunta. Ed infatti il lavoro onirico dell'Inconscio si svolge sempre e soltanto nell'orbita del suo obbiettivo supremo (protezione

del sonno) e mediante illusorii appagamenti di tipo edonistico, laddove il lavoro di montaggio del regista — quando valga la pena di parlarne in termini positivi — si svolge caso per caso in vista dello svolgimento di un qualche « Universale » (ad esempio il Razionale od il Bello) e mediante « creazioni » cui l'Inconscio non perverrebbe mai, neppure attraverso milioni di sogni.

A questo riguardo è caratteristica ed interessante una inesattezza nella quale gli autori cadono, appunto nel discutere i cennati rapporti. Ed è interessante anche la rettifica. Gli autori, dopo aver ricordato che per l'Inconscio (per l'Inconscio, diciamo noi, dell'uomo contemporaneo) gli animali costituiscono sempre una rappresentazione simbolica del « Padre », affermano che Eisenstein nel film « L'incrociatore Patiomkin » ha, con la stupenda sequenza del leone di pietra che si leva e ruggisce, inteso raffigurare « lo Stato Maggiore ». Senonchè, la cosa non sta in questi termini. Eisenstein, con quel leone, ha inteso raffigurare « il popolo lavoratore che insorge », ossia l'opposto di ciò che la Psicanalisi freudiana si attenderebbe. Ed egli è così splendidamente riuscito a modellare questa ideazione (ideazione « rivoluzionaria e formativa » per l'Inconscio dell'uomo contemporaneo) che gli spettatori, a quel film, sono tentati anch'essi di levarsi in piedi. Il che significa che Eisenstein ha *imposto*, efficacemente imposto all'Inconscio ordinario una « ideazione » che l'Inconscio ordinario non aveva, ossia quella che il popolo lavoratore *possiede esso* quella forza e quell'autorità che per milioni d'anni è stata attribuita e conferita ai « padroni del branco ».

Sul che v'è molto da meditare, anche per persuadersi che l'Inconscio dell'uomo contemporaneo non è un'entità eterna, ma un prodotto contingente della Società e della Storia, passibile di una illimitata redenzione da parte della Coscienza. Al che aggiungiamo che, a nostro parere, i pessimi aspetti dell'Inconscio dell'uomo contemporaneo sono un prodotto della Società suddivisa in classi, e scompariranno con l'avvento della Società senza classi, verso cui la Coscienza di molti è fermissimamente indirizzata. Ed il Cinematografo potrà giovare a questo, sapendo o non sapendo — i migliori registi — che il meglio delle loro fatiche si risolve in una trasmutazione dell'Inconscio umano, alla quale anch'essi cooperano.

ROBERTO SECONDARI

IL CINEMA NON È IN CRISI

di CARLO LIZZANI

Mi diceva un amico che al suo paese, dove prima della guerra c'era un solo cinematografo, ora ne funzionano tre, e son sempre pieni.

Vero è che proprio di questo sembrano rammaricarsi alcuni esteti, i quali indicano nella sempre maggiore fortuna commerciale del cinema il fattore essenziale della sua decadenza artistica. Il cinema è definitivamente schiavo dei gusti delle masse, essi dicono, le basi e le funzioni affaristiche del cinema divengono sempre più granitiche e determinanti, il cinema non si rialzerà più dall'abiezione in cui, da alcuni anni, è andato precipitando.

Questa penetrazione capillare del cinema tra le masse — penetrazione che si è sviluppata, in questi ultimi anni, non soltanto nel paese del mio amico, ma in migliaia e migliaia di paesi in ogni parte del mondo, in paesi americani e russi, europei e africani, indiani e cinesi — non mi sembra debba preoccupare gran che gli uomini di cinema e gli intellettuali in genere.

Prima di negare recisamente che il cinema in questi anni sia andato decadendo, mi affretto a denunciare come definitivamente sorpassate e grottesche le seguenti interpretazioni intellettualistico-umanistiche del fenomeno cinematografico: 1) Il cinema uccide la letteratura; 2) Il cinema massacra il teatro; 3) Il cinema polverizza la pittura; 4) Il cinema facilita il dilagare del materialismo e della delinquenza; 5) Il cinema riduce a macchine i cervelli degli uomini... ed altre amenità del genere.

Il cinema può anche fare tutto questo, ma la colpa sarà, semmai, degli uomini che ne usano a sproposito, o che, determinatamente, per raggiungere certi fini, lo vogliono strumento di decadenza o di rimbecillimento collettivo. Il cinema, insomma, non fa che dimostrare, man mano che gli anni passano, la sua potenza esplosiva, le sue possibilità "atomiche", le sue qualità di potentissima arma rivoluzionaria — o reazionaria — da usarsi per il bene, o per il male, di tutta l'umanità.

Siamo ad una svolta nella storia del cinema: gli uomini oramai debbono sapere che chi usa del cinema ha le stesse responsabilità di chi manovra polizie, eserciti e cannoni, gli uomini debbono sapere che ad ogni ora del giorno, in ogni angolo di strada, c'è veleno o consolazione, oppio o incita-

mento, suicidio o resurrezione, corruzione o lecito svago, è tutto per poche lire, e per tutti, adolescenti e vecchi, bambini e donne, ragazzi ed uomini maturi.

Ma che il cinema sia giunto a questo punto, non significa che parallelamente si sia determinata una sua decadenza artistica.

Si è determinata, in questi anni, la decadenza di certe cinematografie: di quella americana, ad esempio, o di quella francese, in crisi dal periodo dell'immediato anteguerra, per non parlare della cinematografia tedesca, polverizzata dal nazismo dopo le fortune dell'espressionismo e del Kammerspiel.

Ma si può parlare di una decadenza del cinema russo, che proprio in questi anni di guerra ci ha dato tante opere di elevatissimo livello formale? Si può parlare, in genere, di una decadenza del cinema, quando in questa tormentata Europa del dopoguerra già tanti fermenti nuovi si fanno alla luce ed avviano una rinascita continentale ricca di sviluppi promettenti e nuovi? Quando un cinema italiano d'un balzo, dalle mediocrità degli anni del fascismo, sale alle vette del successo internazionale e fa sperare, come hanno voluto riconoscere i critici francesi e americani, in un " realismo nuovo "?

Se il cinema è in crisi, e se veramente — come possiamo riconoscere — in questi ultimi anni non sono nate molte opere nuove, almeno relativamente all'incremento qualitativo, la ragione è una, e molto semplice: gli uomini *sono in crisi.*

Si dice: il cinema americano sta decadendo. Ed anche qui bisogna intendersi, perchè di film buoni, in America, se ne fanno. Il guaio è che gli americani stessi, gli americani " ufficiali ", quelli che governano ed hanno in mano le sorti del popolo americano, non vogliono che quei film siano visti. La via del Tabacco, Furore, Il Cittadino Kane, *ecc. non danno, dell'America, l'immagine che conviene ai capitalisti americani: un'immagine di benessere assoluto e di tranquillità sociale quasi littoria... E per questa ragione film come* La via del Tabacco *o* Cittadino Kane *vengono boicottati o addirittura banditi.*

Ai letterati un po' di verità è permessa, anche perchè, in fondo, essi si rivolgono ad un pubblico meno vasto di quanto in Europa non si creda, ma che alla verità umana e sociale del loro paese possano ispirarsi i registi del cinema, che della verità possa divenire veicolo proprio l'industria di Hollywood, la città roccaforte della borghesia americana ed internazionale — questa, ai capitalisti statunitensi deve sembrar veramente un'eresia, o un'ingenuità enorme.

E così il cinema americano, chiuso alla verità, primo alimento e prima condizione dell'arte, decade. Industriali indipendenti ed intellettuali coraggiosi ancora lo tengono in vita e creano opere pregevoli che possono far dire a qualcuno: il cinema americano non è morto, il cinema americano cerca strade nuove. Ma è una ben magra consolazione. Il grande cinema U.S.A.

allontanandosi dalla vita del popolo americano si avvia sempre più verso una squallida e penosa arcadia.

Ed individuato il male, non è difficile individuarne la cura. Non si tratterà, per il cinema americano, di avere o meno registi di più fresca fantasia, idee o sceneggiature nuove ed originali. Se l'America non slitterà ancora di più a destra, se non abdicherà alle sue gloriose tradizioni democratiche, se avrà la forza di non farsi strozzare dalle proprie cricche reazionarie, il cinema americano fiorirà di nuovo...

E identico sarà il destino del cinema europeo.

Se le masse popolari francesi, italiane, inglesi, tedesche, non recederanno dalle posizioni conquistate, se consolideranno le loro vittorie, e faranno sì che possa sempre più essere il pane quotidiano di tutti gli uomini, allora gli artisti del cinema, che lavorano per tutti *gli uomini e non per delle cerchie ristrette, potranno aver il primo alimento del loro lavoro, e nascerà una nuova, grande cinematografia europea. Se la reazione riprendesse piede, oh! allora ci sarebbe da piangere per la potenza corruttrice del cinema, per le sue capacità di rimbecillimento collettivo, e ci sarebbe da piangere per gli onesti o i deboli costretti ad evirarsi in un nuovo avvilente formalismo, in una ultima arcadia.*

Ci sono i fatti a sostenere queste modeste previsioni. Il grande cinema francese è nato negli anni del Fronte Popolare, quando gli artisti sono stati investiti dalla gran ventata di libertà, sollevata dall'irruzione delle masse sulla scena politica. Il grande cinema tedesco si è sviluppato negli anni di quella democrazia combattiva che vide i migliori intellettuali schierati dalla parte delle avanguardie rivoluzionarie. Il cinema russo, il cinema che nemmeno gli stessi regimi fascisti hanno potuto calunniare, sappiamo tutti quando e come è nato, a quali ideali si è ispirato ed in quale clima ha raggiunto i suoi vertici più memorabili.

Ed anche il migliore cinema italiano vive e progredisce, oggi, sul respiro della nostra rivoluzione democratica.

Carlo Lizzani

MISERIE
del cinema americano

di ANTONIO PIETRANGELI

I migliori film della produzione nordamericana 1945 sono, a giudizio unanime di critici americani ed europei, *They Were Expendable* di John Ford e *The Lost Week-end* di Billy Wilder.

Un film di guerra, il primo, sulle avventure di un cacciatorpediniere impegnato in combattimento nel Pacifico. Tratto da un romanzo di William L. Withe, e interpretato da Robert Montgomery, John Wayne, Donna Reed e Jack Holt, il film, a quanto è dato arguire dai documenti fotografici e dalle recensioni che abbiamo letto, non si distacca molto dai moduli americani del buon film di guerra, pur tra le qualità narrative e formali di cui ha saputo Ford ammantare il suo racconto.

Il secondo invece, sia per la materia che tratta, sia per la sensibile esperienza che il regista ha dei modi propri al miglior cinema europeo, sia infine per l'appropriata recitazione di un interprete di grandi capacità espressive (Ray Milland), costituisce una novità per il cinema americano, e non solo americano.

La storia che il film racconta è quella d'un alcoolizzato in preda alla dipsomania, e si svolge nei tre giorni di una fine settimana.

Da un venerdì al lunedì successivo il protagonista, lo scrittore Don Birnam, rimasto solo a New York dopo la partenza della fidanzata e del fratello per il week-end, si getta a bere con l'avidità dei dipsomani; e nel bar in cui si svolgono le sue bevute racconta i due o tre momenti salienti della sua vita. Quando ha finito i pochi danari che ha e dopo aver tentato inutilmente di impegnare o vendere la sua macchina da scrivere, con il decadimento morale proprio dei tossicomani cerca di rubare, accetta danari da una donnina equivoca, finisce in un ospedale psichiatrico per alcoolizzati dove trascorre una notte assistendo agli accessi deliranti di altri ricoverati, riesce ad evadere, aggredisce un venditore di liquori, si ubriaca di nuovo, finchè è colto anche lui da un delirio allucinatorio. Salvato dalla fidanzata di ritorno dalla gita domenicale, lo scrittore constata l'abbiezione in cui è caduto e decide di suicidarsi. Ma i tentativi della ragazza per distoglierlo dal suo proposito e, ancor più, l'arrivo, carico di sensi e di richiami, della macchina da scrivere che era rimasta abbandonata in un bar, lo convincono a tagliar netto

con l'alcool e a riprendere il lavoro: scriverà la storia di questi quattro giorni.

La macchina da presa, ripetendo all'inverso il movimento dell'inquadratura iniziale, panoramica dalla finestra della sua stanza i grattacieli di New-York.

Come si vede, si tratta d'una storia abbastanza inedita per il cinematografo, e che, d'altra parte, è continuamente sorretta, oltre che dall'interpretazione (lo sguardo di Ray Milland a volta a volta appena appannato, o irrequieto, o ansioso, o tormentato dall'allucinosi; lo spasimo che dà il primo bicchierino di whisky anche dopo poche ore di astinenza; la fisionomia ansiosa durante le affannate ricerche delle bottiglie nascoste; la felicità dell'insperato ritrovamento; il terrore della notte trascorsa nel ricovero manicomiale), da una scelta quasi sempre intelligente e appropriata dei tipi (la ragazza del bar); e da una regìa che, senza particolari risalti o speciali polemiche espressive, raggiunge compiutamente i suoi intenti e, salvo qualche concessione a gusti davvero troppo facili (la scena del teatro lirico, la materializzazione della zoopsia), sa ottenere spesso momenti di grande bellezza (le visioni di New York così franche e dimesse nella loro quotidianità, le inquadrature dei cancelli chiusi degli uffici di prestiti su pegni, l'attesa all'alba dinanzi al negozio di liquori, la sequenza del tentato furto, e così via).

Sembra che il film abbia sortito, in America, risultati del tutto opposti: una categoria di spettatori sarebbe rimasta terrorizzata al vedere gli effetti dell'alcool, mentre un'altra si sarebbe sentita nascere una terribile sete di whisky.

Veramente spaventati, invece, sono rimasti i grossi fabbricanti di prodotti alcoolici. Uno dei quali ha cercato di correre ai ripari congratulandosi col produttore del film per aver reso un così segnalato servizio al pubblico. Egli stesso « aveva sempre sostenuto che certa gente non dovrebbe bere affatto ». Il produttore del film ha replicato, congratulandosi a sua volta con l'industriale per il suo atteggiamento comprensivo e previdente, e riconoscendo i vantaggi di un moderato uso di alcoolici. Il tutto sbandierato su intere pagine di grandi giornali.

Comunque, se una vicenda come quella di *The Lost Week-end* è affatto insolita per il cinema, non lo è altrettanto per la più recente narrativa americana, come sa bene chiunque abbia una certa familiarità con essa o magari chi scorra le pagine d'una storia letteraria contemporanea. Infatti il romanzo di Charles Jackson da cui è nato il film non è un caso isolato ma fa parte d'una lunga serie che va da *Peter the drunk* di Charles Wertenbaker (1929) a *Parties* di Van Vechten (1930), da *The Leaf is green* di John V. Craven (1931) a *Weep no more* di Ward H. Greene (1932), dai primi romanzi di John O' Hara fino ai più recenti *Asylum* di William Seabrook (1935), *Brainstorm* di Carlton Brown sempre del '35 e *September Remember* pubblicato l'anno scorso. Una fioritura di libri sull'argomento così vasta che un moderno studioso di letteratura americana s'è addirittura autorizzato a raggrupparla come nuovo genere narrativo.

Fatto curioso, comunque, è che dagli inizi ad oggi l'aria è mutata. Nel senso che mentre i primi romanzi, in genere, narrano storie spesso festose e divertenti di interminabili bevute — simili a quelle, grandiose, di certi romanzi di Hemingway in cui « Have a drink? » funge addirittura da cesura ritmica, come un « a capo » dei dialoghi — gli ultimi tendono al reportage, al documentario sugli effetti dell'alcool. Si pensi che *Asylum* è costituito dalla lunga e dolorosa confessione di un dipsomane ricoverato in una clinica psichiatrica; che *Brainstorm* è dedicato all'analisi di un caso di paranoia alcoolica; e che *September Remember* si svolge nella « Alcoholics Anonymous », una società fondata dieci anni or sono da dipsomani per soccorrere i loro compagni di sventura, ed è stato scritto in collaborazione da due romanzieri che si celano sotto lo pseudonimo di Eliot Taintor, uno dei quali fa parte da molto tempo della *A.A.*

Insomma, questi romanzi denunciano una tragica realtà americana, ne dichiarano le cause, ne illuminano gli effetti mediati e immediati.

A questo tipo di romanzo appartiene *The Lost Week-end* di Jackson. Romanzo d'un giovane e romanzo documentario, per di più; e che quindi partecipa degli squilibrii e delle imperfezioni dell'una e dell'altra categoria; ma romanzo stringato e dolente. Il quale ti lascia dentro un'impressione profonda che non riesci a cacciar via dal ricordo, sopratutto per la oscura fatalità che spinge il protagonista a bere, e l'inesorabile progressione con cui egli tocca il fondo del vizio. A tal punto che nelle ultime pagine del romanzo, l'Autore non lascia soverchie speranze circa la sorte del suo eroe. E non c'è bisogno di essere medici per sapere che un dipsomane come Don Birnam molto difficilmente riuscirà a salvarsi.

Viceversa, nel film di Wilder le condizioni sociali e psicologiche che spingono il protagonista a bere sono quasi affatto taciute, o se ne dà appena qualche cenno nel dialogo. E, alla fine del film, egli miracolosamente guarisce per essere restituito, come ogni bennato personaggio del cinema americano, alla vita, alla società, al lavoro e all'amore.

Ecco dov'è il tradimento: non nella lettera, chè il film segue con grande fedeltà le vicende del romanzo, ma nella sostanza. Ecco come anche un prodotto di buona qualità, qual'è questo *The Lost Week-end*, non sfugge alle leggi di Hollywood. Secondo le quali, quand'anche si voglia toccare una situazione, uno stato di fatto, una realtà americana, sarà possibile farlo solo a patto che tale indagine sia tutta risolta nell'ambito dell'individuo, del caso particolare, magari presentato come esempio d'un singolare deviamento dalla norma. Ma non si potrà mai tentare di risalire alle origini, alle cause di quella situazione — il che sposterebbe il giudizio su un piano sociale, di collettività. E non basta: chè bisognerà sempre disporre le cose in modo che, alla fine, tutte le prospettive si ricompongano nel migliore dei modi, per il migliore dei mondi possibili.

Del resto, lo stesso Billy Wilder non ha ugualmente svuotato di forza e di sostanza umana la triste storia di *Double Indemnity* di James M. Cain? I personaggi che nel romanzo confessavano, e magari gridavano la loro uma-

nità opaca e densa di carne, sono travolti e soffocati in un racconto che ha una sola prerogativa: quella dell'abilità. L'abilità di intrecciare e scatenare le vicende più movimentate e vistose in un congegno sui cui il film gioca tutti gli atout della sua forza emotiva. Non più uomini che lottano per quella vita cui hanno o credono di avere diritto, ma solo marionette, di per sè passive e inerti, messe in moto e trascinate in un gorgo di fatti e di eventi. I quali, magari splendidamente descritti, finiscono tuttavia per rimanere fortuiti e occasionali.

In Italia, *Double Indemnity* assumerà il corrusco titolo « La fiamma del peccato »; tuttavia della sensualità che irrompe bruciata e inclemente dalle pagine di Cain nel film non rimane più traccia. Wilder l'ha congelata, anestetizzata in due o tre inquadrature appena indicative della situazione centrale: la prepotente attrazione sessuale che spinge un uomo e una donna al tradimento e al delitto.

Le stesse cose si possono dire — e l'abbiam già fatto in altra sede — per *The postman always rings twice*, sempre tratto dal romanzo di Cain, portato sullo schermo non da Wilder ma da Tay Garnett, e allo stesso modo imbalsamato in uno schema meccanico ed esteriore, là dove occorreva un coraggioso bisturi per incidere la carne viva e rossa di sangue, e mostrare i fili nascosti che muovono le azioni degli uomini.

Tortilla Flat di John Steinbeck non è un romanzo eccezionale. Ma nella descrizione dei caratteri dei protagonisti, i *paisanos*, con la loro ribellione all'ordine costituito, con le loro scomposte ed innocenti esuberanze, con le loro generosità improvvise ed inestimabili, con i loro impulsi e i loro semplici furori, Steinbeck ha avuto molti accenti duri e veri, vivaci, convinti. E, a suo modo, il romanzo è rivelatore di quella che si potrebbe chiampre la filosofia sociale di Steinbeck.

In America, i *paisanos* di *Tortilla Flat* sono stati a tal punto fraintesi che l'Autore ha creduto opportuno premettere questa avvertenza alla riedizione del romanzo nella Modern Library: « Ho scritto questi racconti perchè sono veri e perchè li amavo. Ma la marmaglia letteraria ha considerato i miei personaggi con la bassa stupidità delle duchesse che si divertono ad osservare i contadini e li compiangono. Ormai questi racconti sono pubblicati e non posso più ritirarli. Ma non sottometterò più al contatto degradante delle persone « dabbene » questi esseri semplici, fatti di allegria e di bontà, di onesto amore e di sguardi franchi, di cortesia superiore a ogni raffinatezza. Se ho fatto loro torto raccontandone le avventure, me ne dispiace. Non m'accadrà più. *Adios Monte!* ».

Ma il contatto degradante con le persone « dabbene » s'è verificato ancor più nel cinema. Dove il regista Victor Fleming e i suoi collaboratori hanno raggiunto il bel risultato di travisarli del tutto, porgendo una giustificazione ridicolmente borghese alle loro avventure. Nel film « Gente allegra » i *paisanos* non rappresentano più una vivente protesta contro una certa società, contro una condizione umana, ma sono considerati matti, sia pure divertenti.

La loro irriducibilità alle convenzioni è considerata una piacevole stravaganza, che va guardata con l'occhio compiaciuto e benevolo dei sani di mente.

Ormai non v'è chi non conosca, anche da noi, la posizione preminente che William Faulkner ha nella contemporanea letteratura americana. E chi non sappia che, per sbarcare il lunario, Faulkner fa lo sceneggiatore per la 20th Century Fox Film Corporation.

Altrettanto, se non più nota, è l'importanza d'uno scrittore come Ernst Hemingway e il rilievo che ha, pur in un'opera compatta e omogenea come la sua, il romanzo *To have and have not.* In esso, tradotto di recente anche in Italia, è posto con schematica semplicità il conflitto tra coloro che hanno e coloro che non hanno danaro, per cui questi ultimi sono trascinati verso attività dubbie o rischiose, verso il delitto e la morte. Ma, dietro questa contrapposizione, un'altra se ne affaccia, più intima: da una parte chi sa e' può dare amore (quelli che non hanno danaro), e dall'altra chi non può e non sa più darne. E le parti più belle del libro, in cui Hemingway raggiunge toni d'una violenza e d'una purezza difficilmente riscontrabili altrove, sono quelle dei rapporti tra Harry Morgan, il protagonista, e la moglie: scene d'amore vero e sfrontato, tutte intrise — specie quella desolata dell'addio — di quell'ansietà di perdere l'amato, di quel rammarico inestinguibile, di quel presagio della fine che sempre sospende drammaticamente le scene d'amore di Hemingway (tra Frederic e Catherine in *Farewell to Arms,* tra Jake e Brett divisi non dalla morte, ma da una ragione ancora più vile, l'impotenza di lui in *The Sun also Rises*; di Jordan e Maria in *For whom the bell tolls*).

Howard Hawks da questo romanzo ha tratto un film non privo di qualche pregio (*Acque del Sud* per il pubblico italiano). Ma un film naturalmente a lieto fine, senza ombra di preoccupazioni sociali, in cui il paesaggio di Hemignay è divenuto un pretesto avventuroso tranquillamente convenzionale, i personaggi travisati e lavati, mentre la parte narrativa di qualche impegno schematizza sbrigativamente a scopi propagandistici nientedimeno che temi coloniali della lotta antinazista dei francesi di De Gaulle.

Ora Dio ci guardi dal chiedere mai ad un film che abbia dei precedenti artistici, fedeltà e timore reverenziale per l'opera originaria. Ma un bandolo qualsiasi, una ragione estetica di forma, di contenuto, una qualunque simpatia, anche polemica o parodistica, oppure genericamente umana, un qualche nesso giustificato d'ispirazione fra le due opere dovrebbe essere reperibile in ogni caso. Invece francamente non saprò mai spiegarmi il perchè da un'opera letteraria degna e autonoma come *To have and have not* il cinema americano abbia tratto questa versione « a fumetti » dolcificata e gratuita, che nè l'attenzione dedicata ai dialoghi, nè la vivacità di qualche notazione riconoscibile del regista di *Scarface* valgono ad innalzare ad un livello di dignità appena più che commerciale.

La cosa in fondo non stupirebbe molto (e si pensi che anni fa Hemingway dovette sconfessare il film tratto da *Farewell to Arms* e sembrava volesse ritirarlo dalla circolazione a sue spese) se non fosse per un particolare. Che alla

sceneggiatura di questa disinvolta « riduzione » ha collaborato William Faulkner. Il quale, meglio di chiunque altro, poteva riconoscere e apprezzare i valori poetici, umani e sociali del testo letterario.

Ma si può veramente fare qualche colpa a Faulkner, o non si devono piuttosto ricordare le parole di un altro scrittore e regista di grande talento, Ben Hecht, ridotto dai businessmen di Hollywood a sceneggiare storielline da quattro soldi? Dice, dunque, Ben Hecht: « Tu puoi guadagnare 60.000 dollari alla settimana e tuttavia essere ritenuto un affamato. Puoi guadagnare 60.000 dollari e ritenerti ugualmente trattato male, perchè sei stato pagato a quel modo dopo essere stato costretto a ripulire i panni sporchi di qualcun altro. Ti accecano con uno stipendio vistoso perchè dia fama ad altre persone. Devi dare espressione alle brame inarticolate che bollono nel petto del tuo principale. Sei relegato in una ghiacciaia, che ha un coperchio d'oro. Non fai altro, in fondo, che stenografare i messaggi del tuo principale. Sei una matita spiritosa, un pupazzo che fa sì, sì nelle mani del tuo padrone ».

Altra moda della narrativa e, quindi, del cinema americano sembra essere la psicanalisi. Intendiamoci: gran parte della letteratura moderna è piena di esperienze, di sensi, di descrizioni che si richiamano direttamente alle indagini della scienza di Freud (tanto per fare un esempio, è evidente l'origine psicanalitica di certe introspezioni e di certa simbologia faulkneriana); molti romanzieri hanno visto in essa il segno e il segreto di profonde ansie e di accorati turbamenti; e molti con le scoperte della psicanalisi motivano, se pur senza dichiararlo, le azioni dei loro personaggi (nel suggestivo romanzo di Robert Paul Smith: *Because of my Love,* la « chiave » del delitto è da ricercarsi in un tipico complesso d'Edipo).

Ma noi volevamo dire altra cosa: e cioè che, in questi ultimi tempi, sembra che certa narrativa americana stia assumendosi, nei confronti della psicanalisi, un singolare compito di divulgazione. Basterà ricordare *Wasteland* di Jo Sinclair, il romanzo che ha ottenuto il premio Harper per il 1946, e che narra la storia di una famiglia ebrea degli Stati Uniti, i cui membri sono tormentati da una sorda ostilità tra loro e contro il mondo esterno. Jake, il protagonista, è ossessionato dall'idea di nascondere la propria identità, la propria razza, e insieme dal desiderio di essere ammesso nel mondo per quello che è. La vergogna che prova per tutta la sua famiglia — il padre, la madre, il fratello e le due sorelle, una delle quali è lesbica — non gli dà requie. Fino a quando non è preso in cura da un medico psicanalista. Il quale, attraverso la particolare semeiotica freudiana, riesce a chiarire l'origine del suo stato d'angoscia. L'Autrice del romanzo espone sistematicamente, con una semplicità e una puntualità didascaliche, l'alterno gioco delle analisi per cui il paziente, sotto la guida del medico, riconduce a coscienza i suoi stati psichici incoscienti, fino ad arrivare al ricordo e al riconoscimento del desiderio represso. Con che guarisce della sua psiconevrosi ossessiva.

Già da tempo il cinema americano, nel tentativo di rinnovarsi esplorando campi il più possibile inediti, amoreggiava con la psicanalisi. Risale a qualche

anno fa, infatti, *Blind Alley* (« Vicolo cieco ») il film di Charles Vidor in cui appariva un gangster ossessionato da un sogno che si ripeteva, monotono e invariabile, tutte le notti. Il gangster sognava di essere per strada sotto una pioggia torrenziale. All'improvviso si trovava in mano un ombrello e cercava di ripararsi. ma la stoffa dell'ombrello, lacerata in un punto, lasciava passare l'acqua. Invano il gangster cercava di tappare il buco con una mano: l'acqua continuava a colare, provocando in lui un senso di sofferenza e d'angoscia. A tal punto che cercava di fuggire, ma ne era impedito da tante sbarre che, come quelle d'una prigione, gli si drizzavano attorno. Le indagini di uno psicanalista lo aiutavano a scoprire il contenuto latente del sogno: da ragazzo amava d'un amore esclusivo e geloso la madre, e odiava invece il padre — un alcoolizzato che maltrattava la moglie — tanto da denunziarlo alla polizia che lo ricercava. Nel conflitto con gli agenti, il padre del ragazzo era stato colpito e s'era rovesciato su una tavola, sotto la quale era nascosto Wilson (nel sogno, la tavola era divenuta un ombrello). Il sangue (la pioggia del sogno) colava attraverso le fessure della tavola (lo strappo dell'ombrello) che Wilson cercava invano di turare con le mani. Il ragazzo inorridito avrebbe voluto fuggire, ma non gli era possibile perchè le gambe degli agenti (le sbarre) circondavano la tavola da ogni parte.

Alla novità del soggetto — tratto da una commedia di James Warwik — non corrispondevano qualità formali che riuscissero a trarre il film dal limbo delle cose mediocri. Tanto più che, forse per attenuare il carattere affatto speciale della storia narrata, il regista aveva accentato con mano pesante tutti gli elementi di rigore in un film di gangsters. E, naturalmente, aveva portato il film ad una conclusione moralistica: psicanalizzato e ormai guarito dalla sua ossessione, il gangster non era più capace di uccidere. E senza opporre resistenza lasciava che una tempestiva pallottola d'un g.men lo spedisse all'altro mondo.

Blind Alley non fu nè il primo caso nè l'ultimo. E, come prima, la psicanalisi continuò a fare sempre più frequenti apparizioni nei dialoghi se non nelle immagini dei film americani, spesso presentata come una moderna ciarlanateria a sfondo sessuale, buona per appagare e distrarre signore malmaritate o milionarie nevrasteniche. (*Quell'incerto sentimento* di Ernst Lubitsch). D'altra parte, la recente voga dei film su argomenti di psicopatologia (si veda, ad esempio, *Follia* di W. S. Van Dyke II, tratto da un romanzo di Christopher Isherwood, in cui anamnesi, sintomatologia e comportamento del protagonista sembrano esemplati su un trattato di neuropsichiatria, al capitolo « psicosi isteriche », oppure gli spunti psicanalitici di *Citizen Kane* di Welles; o i perturbamenti psichici del musicista di *Terrore sulla Metropoli* di John Brahm; o addirittura le ridicole chiacchierate sulle psicopatie che si scambiano i protagonisti di film detestabilmente commerciali come *Il fuorilegge* o *Gilda*) spingeva fatalmente il cinema verso la psicanalisi.

Ed ecco, a colmare definitivamente la lacuna, *Spellbound* di Alfred Hitchcock tratto da « The House of dr. Edwardes » di Francis Beeding, sceneggiato da Ben Hecht e interpretato da Gregory Peck. Un film che, quanto a psicanalisi, vuole avere tutte le carte in regola, e pretenderebbe d'essere un

vero e proprio manuale cinematografico della « nuova scienza »: complessi, stati d'angoscia, sogni e simbologia onirica, transfert etc. etc. e metodi d'analisi psicologica, riconoscimenti, guarigioni.

Non abbiamo ancora visto *Spellbound*, ma ne ho letto la sceneggiatura (pubblicata da John Gassner e Dudley Nichols in « Best Film Plays - 1945 », New York, Crown, 1946) ed ho capito come anche critici di facile contentatura abbiano ritenuto di dover rimproverare al film la ridicola semplificazione della psicanalisi e il facile sentimentalismo di cui è intriso, e siano arrivati ad augurarsi che il cinema lasci da parte argomenti siffatti piuttosto che trattarli con così grossolana superficialità.

Un critico francese, dando notizia del film, si esprime così: « Il risultato è disastroso, poichè Hitchcock trasforma tutto quello che tocca in uno strumento di attesa terrorizzata. Le serie di disegni creati di Salvador Dalì per rappresentare i sogni cercano effetti di sorpresa immediata e momentanea, più che costituire delle rivelazioni dell'inconscio. Ancora peggio sono le parodie di esami psicanalitici. Ingrid Bergman e i suoi colleghi psichiatri scoprono in pochi minuti quello che occorrono mesi per mettere in chiaro. Non c'è nulla da eccepire a che i personaggi di Hitchcock risolvano le loro difficoltà sfiorando a rotta di collo spaventosi burroni; ma si ha tutto il diritto di risentirsi quando queste emozioni vengono presentate come risultati dei metodi psicanalitici ».

In questo modo, il cinema americano contribuisce a diffondere e a convalidare nella mente dei più quel giudizio ingiusto e grossolano per cui « la psicanalisi è considerata qualche cosa che sta tra lo spiritismo e l'imbroglio, tra la scienza maledetta e la ciarlanteria; con ad aggravare il vago sentore di cabala contemporanea, gravi sospetti di immoralità » (Barbaro).

E non basta. Nel migliore dei casi, quella di Freud non è considerata una scienza che dovrebbe aiutare gli uomini, tutti gli uomini, a intendere se stessi e a farsi migliori, ma solo un sistema, uno strumento di prestidigitazione utile a certi scopi curativi come l'ipnotismo, l'elettro-shock, o la musico-terapia.

Sicchè il conflitto tra conscio e inconscio, Es, Io e Super-Io — e i lapsus, gli atti mancati, le false letture o le false audizioni non sono appannaggio di tutti gli uomini, ma solo di alcuni poveri traumatizzati psichici. Casi abnormi, da riguardarsi come fenomeni da baraccone o da ricovero manicomiale. Quei manicomi che di tanto in tanto è opportuno visitare — per fare opera di bene e per trarne motivo di ringraziamento al Signore e di compiacimento con se stessi, immuni, a Dio piacendo, da simili malanni.

A me, questi accurati camuffamenti, queste dissezioni, queste svirulentazioni che produttori, registi, sceneggiatori e censori americani operano, con oculatezza feroce, sul corpo di ciascun soggetto o romanzo che debba esser portato sullo schermo, hanno sempre fatto venire in mente quegli invasati eretici che, dopo Origene, per un'interpretazione eccessivamente letterale dei sacri testi (Matteo, XIX, 12), ritenevano che solo gli evirati potessero aspirare alla salute eterna e che i « sani » sarebbero stati infallantemente condannati.

Non contenti di salvar se stessi automutilandosi, questi fervidi apostoli dell'idea appostavano i viandanti che avevano la ventura di passare per le loro terre e con implacabile carità chirurgica li rendevano capaci di ascendere, dopo morte, in cielo.

Con altrettanta perversa e alacre industria, i nuovi eretici *yankees* difendono i loro immutabili dogmi, fondamento della loro potenza e della illusoria felicità del gregge ad essi sottomesso. *Prosperity is desiderable. It is a positive good in the world that some should be rich...* (Abraham Lincoln).

Perchè a nessuno possa venire in mente di sovvertire quello che è fisso e immutabile, i nuovi eretici difendono il lavoro taylorizzato, il divertimento meccanizzato e risparmia-pensiero, il beniaminfranklinismo — come lo chiama Huxley — e insieme la superiorità di chi ha successo nel mondo: *Your genuine puritan has a profound respect for wordly succes, in that respect being a Jew of the Old rathe than a Disciple of the New.*

Per il cinematografo, i nuovi eretici hanno addiriturra codificato la loro eresia, e si preoccupano che nessuno sfugga all'osservanza della Legge: tutto deve essere sterilizzato, deodorato, denicotinizzato, perchè non metta in disordine le categorie mentali ch'essi han fatto tanta fatica ad inculcare nel gregge.

E il gregge? Questo gregge di neurastenici dalle guance rosa si lascia guidare. Gli hanno insegnato che la vita è bella, che gli uomini si amano fra loro, che la virtù regna se non su tutta la terra almeno negli Stati Uniti - *God's Country*. Gli han fatto leggere romanzi, sempre più illustrati e sempre meno scritti, in cui i cattivi sono puniti e i buoni ricompensati. Gli han fatto vedere film, migliaia di film a lieto fine, allegri, antisettici ed edificanti.

Prima o poi, questo gregge comprende che non tutto è così roseo come gli avevano fatto credere. Ma il suo ottimismo, radicato dall'infanzia e per generazioni, è duro a morire. Solo alcuni pazzi cercheranno di ribellarsi — scorie della società. Il gregge preferisce non pensarci più che tanto — e, del resto, gli rimane sempre la speranza. Un rapido avanzamento, essere notato dalla figlia del principale, sposare una milionaria, ottenere il brevetto d'una fruttuosa invenzione. Non succede sempre così nei film?

Cacciarsi in un cinema è un modo per non pensare: e il film americano, per l'appunto, è il « miglior siero contro la disperazione » (Erenburg). Al cinema, la vita facile, pacchi di biglietti da mille, macchine lucide e potentissime, le figlie della pudibonda America che sorridono e mostrano le coscie, musica. *Jazz Civilization.* In tutte le contrade d'America, l'amore, l'affiatamento e la virtù riescono sempre a superare, col loro placido ed eterno flusso, ogni ostacolo. E se qualcuno è prevenuto contro i ricchi, al loro contatto si ravvede, ne ammira la bontà, l'umanità e il civile decoro, può sposarne la figlia, e, per non sfigurare, si fa mettere al collo una civilissima ed opportunamente democratica cravatta a farvalla. (« La commedia umana »).

Uscito dal cinema, il gregge ha un attimo di smarrimento, ma il frastuono lo aiuterà a sentirsi di nuovo euforico. Girerà la manopola della radio — la radio è dappertutto, per le strade, nelle automobili, nei treni, e in camera

da letto, nel bagno, e perfino nelle tasche dell'impermeabile — oppure, se ha una Ford, si lancerà sulle strade che quadrettano gli Stati dell'Unione.

O infine — se ancora la minaccia di pensare verrà a molestarlo — berrà. Scientificamente, con metodo, fino a rendersi del tutto *groggy*. La speranza, l'allegria torneranno. L'ubriachezza non è forse « l'acquisition du rêve d'une chose quand on n'a pas l'argent que réclame l'acquisition materielle de la chose rêvée »?

Proprio quanto dice l'eroe del romanzo di Jackson: « La vita non offre nessuna delle belle cose che s'immaginano nella giovinezza... L'adolescenza passa senza portarci nulla di quello che ci avevano promesso. L'avvenire resta sempre l'avvenire — una illusione, un periodo inesistente di promesse continuamente procrastinate, di suggestioni, di speranze non realizzate, di ricompense non accordate... Allora ci si chiude in noi stessi e, per dimenticare le disillusioni, si beve, ci si nutre di sogni, si vive in un mondo tutto personale e privato (inferno o paradiso, che importa?), attuando o divenendo nella fantasia quello che la realtà ci nega » — (1946).

ANTONIO PIETRANGELI

CHIAVE DEGLI INSUCCESSI AMERICANI DI JEAN RENOIR

« *Naïvement et labourieusement je m'efforçais d'imiter mes maîtres américains. Je n'avais pas compris que l'homme, encore plus que de sa race, est tributaire du sol qui le nourrit, des conditions de vie qui façonnent son corps et son cerveau, des paysages qui tout au long du jour défilent devant ses yeux. Je ne savais pas encore qu'un Français vivant en France, buvant du vin rouge et mangeant du fromage de Brie devant la grisaille des perspectives parisiennes, ne peut faire oeuvre de qualité qu'en s'appuyant sur les traditions des gens qui ont vécu comme lui* ».

JEAN RENOIR

LA SCUOLA DEL REALISMO

di SERGIO GHERASIMOF

Sono passati già più di vent'anni da quando l'Istituto statale di cinematografia dell'Unione Sovietica ha iniziato la sua attività. Durante questi anni si è formata la cinematografia sovietica, è sorta una tradizione, sono state formulate le leggi dell'arte cinematografica, si sono chiaramente definiti i limiti che separano il cinematografo da qualsiasi altra arte, compresa quella teatrale.

In questo periodo, nei primi anni del cinema sonoro, il teatro si impossessò completamente dell'espressione cinematografica. Per di più il largo intervento degli attori teatrali nei teatri di posa, generò una limitazione ed un convenzionalismo dell'azione scenica, tali da rammentare i primi passi del grande muto al principio del secolo. L'arditezza nel superare lo spazio e il tempo, la possente lingua del montaggio, insomma tutto ciò che era stato accumulato durante gli anni della fioritura del cinema muto, retrocesse timidamente di fronte alla nuova forza, il vivo discorso umano.

Il pensiero espresso con la parola, la voce, l'intonazione, affermarono il loro potere nel film e proprio in quel periodo nel nostro Istituto si delinearono due tendenze: l'una teatraleggiante, l'altra propriamente cinematografica.

Da allora sono trascorsi molti anni e il cinematografo ha percorso un gigantesco cammino. È scomparsa la contraddizione fra suono e montaggio e per di più il suono stesso è diventato parte integrante del montaggio, moltiplicando la forza espressiva del linguaggio cinematografico.

Tuttavia quella specifica lotta di due opposte tendenze che si era delineata alla fonte stessa del cinema sonoro, persiste in certo modo anche adesso. Questa lotta riguarda soprattutto la regìa e la recitazione.

Le cattedre di regìa e di recitazione, strettamente legate tra di loro, mirando a stabilire i principi di educazione artistica dei giovani registi ed attori in rapporto alle conquiste ed alle esigenze del moderno cinema realistico, si sono unite per un esame comune della natura dei due diversi indirizzi ed hanno stabilito che una differenza sostanziale tra teatro e cinematografo nel campo della recitazione non esiste. Secondo questa affermazione, l'esistente differenza è determinata soltanto dalla somma dei criteri tecnici, che distin-

guono l'arte dell'attore sul palcoscenico e davanti la macchina da presa. Il sistema di educazione artistica degli attori cinematografici, dal punto di vista espresso dalla Scuola, coincide pienamente con il sistema di educazione artistica dell'attore teatrale.

Considerando ora l'educazione propriamente cinematografica, desidero qui definire alcuni principi del nostro programma.

Anzitutto bisogna stabilire che il cinema è un'arte capace di una forma sua propria e indipendente, diversa dal teatro non soltanto per la tecnica della riproduzione, ma anche per l'essenza stessa del proprio linguaggio, per la gamma dei mezzi d'espressione, onnipotenti nel tempo e nello spazio.

L'alto realismo dell'arte cinematografica, la sua capacità di utilizzare tutti gli oggetti e gli aspetti della vita vivente nella loro forma incondizionata ed immutata, avvicinano il cinema alla vita stessa ben più che non lo sia il teatro. E se pure si vuol parlare di un'arte finitima con il cinematografo, allora, secondo me, questa arte sarà piuttosto la letteratura con tutta la sua illimitata varietà di immagini, e non il teatro, limitato al massimo grado dalla sua natura convenzionale.

Non appena gli aspetti tecnici, che distinguono il cinema dal teatro, vengono a contatto con il principio creativo di queste due arti, subito ingigantisce l'intensità della loro differenza. E ciò anzitutto si riflette sull'attore, come fattore decisivo delle due espressioni artistiche.

Il fatto che il cinema può sfruttare con enorme forza di convincimento l'azione di un bambino, di un vecchio, di un qualsiasi uomo che mai s'era proposto di fare l'attore — ciò che il teatro non riuscirà mai a realizzare sul suo palcoscenico — è di una eloquenza persuasiva. Ma certo non voglio esaurire la discussione basandomi su questo solo esempio. Per far sì che gli esempi possano persuadere fino in fondo, analizziamo per entrambi i casi interpretazioni complesse, che esigano la partecipazione di un attore professionalmente esperto.

Esaminiamo le caratteristiche delle due interpretazioni.

Anzitutto l'attore cinematografico ignora lo spettatore. Gli esercizi nella cosidetta « solitudine pubblica », introdotti nella scuola teatrale di Stanislavschi, valgono a teatro soltanto come mezzo per ottenere dall'attore la maggiore naturalezza dell'azione e per fargli acquistare una tranquillità psichica. Nel cinema invece questo è l'unico stato possibile dell'attore durante l'esecuzione della sua parte, poichè per l'attore cinematografico non esistono spettatori nel senso teatrale della parola, ed egli, per quanto riguarda la sua interpretazione, si trova in uno stato di solitudine, o in compagnia d'un altro interprete, non rivolto nella propria azione verso la sala degli spettatori, ma come fosse spiato dall'obbiettivo della macchina da presa e dall'orecchio del microfono.

C'è poi una seconda, non meno importante, caratteristica propria del cinema ed è l'inconvenzionalità dell'ambiente in cui si svolge l'azione dell'attore, specialmente nelle scene girate in esterno. Qui l'attore cinematografico acquista nuove forze complementari sconosciute al teatro, cioè l'inconvenzionalità dell'azione fisica relativa al concreto compito da eseguire. L'attore cinematografico non conosce il concetto del « come se fosse vero »: egli si mette in lotta con gli elementi reali; non deve fingere la pioggia e l'uragano, perchè la pioggia e l'uragano ci saranno per conto loro, e può concentrare tutta la sua attenzione sulla naturalezza della reazione al mezzo che lo circonda, ovvero, e questo è ancora più interessante, può agire in modo diverso dalle previste reazioni naturali per eseguire il proprio compito qual'è fissato dal soggetto.

Terza caratteristica del cinema, che costituisce la base della recitazione cinematografica, è il primo e il primissimo piano, cioè la possibilità di qualsiasi necessario avvicinamento dell'attore all'obbiettivo della macchina da presa ed al microfono. Se l'attore teatrale è costretto ad alterare i propri mezzi vocali e la propria mimica per superare lo spazio che divide il palcoscenico dalla galleria, per il cinema la misura ideale del giuoco scenico è data proprio da quella stessa misura che viene suggerita all'attore dal suo stato interiore, formato durante l'azione, così che la recitazione non viene distolta dal meccanismo di riproduzione. L'attore può affidarsi pienamente al moto del pensiero e del sentimento, e noi sappiamo che i migliori attori cinematografici sono quelli che sanno esprimere la vera misura dei sentimenti, nulla esagerando o accrescendo.

E infine la quarta, forse più sorprendente, caratteristica del cinema è la sua capacità di fissare sulla pellicola tutte le azioni dell'attore e dell'ambiente circostante. Questa rivelazione può sembrare ingenua, perchè si tratta di una delle più elementari osservazioni sul cinema; però, riflettendoci, si constata che proprio questo fatto rappresenta per l'attore il più nobile e prezioso raggiungimento del cinematografo in confronto al teatro. Infatti, se tutta la scuola di educazione artistica dell'attore teatrale mira, accanto allo sviluppo delle capacità, ad elaborare una tecnica per la conservazione, da un spettacolo all'altro, di tutto ciò che è stato accumulato dall'attore durante le prove, il problema com'è posto dal cinematografo è fondamentalmente diverso.

Qui bisogna insegnare all'attore a trarre, al momento necessario, dalla propria abilità e dal proprio talento tutta la sorprendente vitalità della passione, la libera espressione dei moti dell'animo, la compiuta naturalezza dell'intonazione. Un vero regista riuscirà sempre ad avvertire il futuro successo di ogni felice soluzione nell'opera dell'attore e la fisserà sulla pellicola. E proprio così, con la scrupolosa ricerca del momento geniale, si forma, da una inquadratura all'altra, l'immagine ideata. Il cinema esclude la casualità, che è il primo motivo di un peggioramento dell'interpretazione. Ogni possibile

errore in qualsiasi inquadratura si può, e si deve correggere con una nuova ripresa. Però il cinematografo conosce anche le casualità geniali della recitazione, le straordinarie coincidenze con l'ambiente circostante, ed allora è una vera festa sia per l'attore che per il regista, perchè la loro valentia non resterà sconosciuta, ma entrerà nel film e sarà vista ed apprezzata da milioni di spettatori.

A quanti comprendono a fondo questo ultimo tratto caratteristico del cinema, sarà chiaro che tutta la metodologia dell'educazione dell'attore cinematografico deve seguire una propria via indipendente. Se la scuola teatrale nel licenziare i propri allievi può contentarsi di risultati mediocri, per una scuola cinematografica ciò non basta. È necessario tener presente che gli attori cinematografici, non appena cominciano a partecipare alle riprese di film, diventano oggetto dell'attenzione di milioni di spettatori e non hanno diritto ad una qualità mediocre, a quel « press'a poco » che spesso sostituisce la vera arte dell'attore teatrale. Affidandosi al cinema, lo spettatore s'aspetta da esso la verità incondizionata della vita. Nel cinema lo spettatore osserverà la recitazione resa evidente dal primo piano, vedrà l'attore in un particolare ambiente, dove la minima bugia, inesattezza, falsità d'intonazione suoneranno doppiamente ingiuriose.

Se ricordiamo la grande forza del cinematografo di fissare definitivamente l'oggetto della sua espressione, forza cui abbiamo già accennato, sarà naturale porci questa domanda: abbiamo noi il diritto di usare questa forza per eternare i mediocri, vale a dire gli intenti mancati dello sceneggiatore, del regista, dell'attore?

È evidente che dobbiamo porre il più presto possibile questa fondamentale domanda a quanti in un modo o in un altro si occupano della creazione cinematografica; ma non volendo allarmare con un articolo di pedagogia tutti gli sceneggiatori, i registi e gli attori, che ogni anno, nei numerosi complessi cinematografici del mondo, sprecano i loro sforzi per tramandare all'eternità questa o quell'altra sciocchezza di una vita inventata di uomini che non esistono, torniamo al nostro tema, cioè all'educazione dell'attore cinematografico.

Riflettendo profondamente sulle sorti future del cinema e sui grandi problemi che gli si pongono, le cattedre di regìa e di recitazione dell'Istituto di cinematografia nel loro lavoro per la formulazione di un programma di educazione artistica per i lavoratori del cinema, hanno elaborato i seguenti principii:

1) L'attore deve essere uomo di larga cultura, artista capace di pensare indipendentemente e di comprendere appieno le tendenze della vita sociale che lo circonda.

Tutti gli indirizzi estetici che l'attore deve far propri per l'adempi-

mento della sua attività creativa non gli devono venire proposti sotto forma di pratici concetti costruttivi, ma devono essere da lui vagliati e compresi attraverso lo studio di tutta l'eredità culturale ed estetica, e sopratutto della vita stessa.

3) Perciò è necessario anzitutto creare le condizioni atte alla più larga educazione letteraria degli studenti, proponendo loro di attingere alle opere della letteratura classica e moderna il materiale per l'esecuzione delle loro esercitazioni pratiche.

4) Affinchè questo lavoro raggiunga il massimo d'utilità bisogna inquadrare in un medesimo studio comune l'educazione professionale degli attori e dei registi attirando gradualmente nella stessa orbita anche gli sceneggiatori.

5) Tale fusione delle principali branche dell'arte cinematografica nello stesso indirizzo di studio consente fin dal primo anno di abituare gli studenti alla reciproca collaborazione creativa, sulla quale è basata tutta la pratica del grande cinema professionale.

6) Come basilare materiale letterario per le esercitazioni ci si deve servire della prosa e non della drammatica. Ciò è condizionato dal fatto che la prosa, a differenza della drammatica, offre a disposizione degli studenti non soltanto il testo del dialogo, ma tutti i mezzi propri della narrazione quali la dettagliata descrizione dell'ambiente, i concreti elementi dell'azione ed infine la conseguente analisi della condotta e della psicologia dei personaggi.

7) In tal modo gli studenti, in base allo studio degli esempi della letteratura classica cominciano a comprendere la conseguenza logica dell'arte. E raffrontando l'arte con la vita imparano a considerare anche la stessa vita con occhi d'artista, cioè scegliere dal materiale della vita l'essenziale, l'espressivo, tralasciando il secondario e meno importante.

8) Questo è il più importante momento della formazione dei futuri artisti. Essi scoprono in sè la capacità di trarre dalla vita il suo principio poetico, che saprà spingerli con insistenza alla creazione personale. Essi non potranno più rinunciare allo studio della vita e mireranno a comprendere sempre più profondamente la logica umana di un dato ambiente. La partecipazione alle esercitazioni pratiche dei giovani sceneggiatori e registi, fin dal secondo anno di studio, consente di utilizzare come materiale letterario brevi sceneggiature ideate dagli allievi sceneggiatori, elaborate per la realizzazione dagli allievi registi ed eseguite dagli allievi attori.

9) Questo lavoro costituisce in gran parte la base di tutta la scuola. Consentendo l'utilizzazione di materiale originale, composto dagli allievi, accanto a quello classico, è facile stabilire nello studio, per via di compara-

zione, il necessario criterio qualitativo senza il quale non si sviluppa alcun artista autentico.

10) In questo complesso gli allievi attori occupano un posto specifico. Dal canto loro essi apportano nella elaborazione delle immagini l'acutezza dell'osservazione della vita, modificando talvolta l'idea costruttiva del regista.

11) Tutto il ciclo tecnico dell'educazione dell'attore si sviluppa parallelamente con il lavoro nel teatro di posa. Nel corso di quattro anni gli attori apprendono diverse discipline fisiche: ginnastica, acrobazia, scherma, pugilato, ballo, nuoto, equitazione ecc. Contemporaneamente essi apprendono anche nozioni di scienze sociali, secondo i programmi delle scuole superiori.

12) Ampliando gradualmente i compiti, per la fine del ciclo scolastico lo Studio formato dai diversi corsi prepara il suo lavoro di laurea. Tale lavoro è costituito da un film a soggetto a lungo metraggio su un tema di attualità contemporanea.

Tali sono i principii fondamentali dell'Istituto Superiore di Cinematografia.

Noi vogliamo educare registi capaci di glorificare con le loro opere la volontà costruttiva degli uomini che mirano al miglioramento del mondo, educare attori capaci di vedere e comprendere la vita dei loro eroici contemporanei e di esprimerla attraverso la loro arte con la pienezza, con la passione e con la persuasione degna del cinema, di questa più realistica, più onesta delle arti.

SERGIO GHERASIMOF

Nato nel 1907 a Ural, Sergio Gherasimof frequentò l'Istituto Superiore di Cinematografia di Mosca, dove ebbe come maestri i registi G. Cosinzef e L. Trauberg, e dove da molti anni insegna nei corsi di recitazione e di regia. I suoi film sono: I sette coraggiosi *(Sceneggiatura Iu. Gherman e S. Gherasimof, operatore E. Velickof, compositore V. Pusckof, interpreti N. Bogoliubof, T. Macarova, I. Novosielzef; 1936);* Comsomolsk *(sceneggiatura S. Marchin, M. Vituhnovschi, S. Gherasimof, operatore A. Ghinzburg, compositore V. Pusckof, interpreti T. Macarova, I. Novosielzef, I. Volcof, 1397);* Il maestro *(sceneggiatura S. Gherasimof, operatore V. Iacovlief, compositore V. Pusckof, interpreti B. Circof, T. Macarova, P. Volcof, 1939);* L'invincibile *(in collaborazione con M. Calatosof; sceneggiatura S. Gherasimof, M. Bleiman, M. Calatosof, operatore A. Calzatii, compositore V. Pusckof, interpreti B. Babockin, T. Macarova, N. Cercasof, 1943);* La grande terra *(sceneggiatura S. Gherasimof, operatore V. Iacovlief, musica su temi di P. I. Ciacovschi, interpreti T. Macarova, V. Dobrovolschi, 1944).*

Nel 1945 S. Gherasimof è stato viceministro per la cinematografia dell'U.R.S.S. e successivamente ha riorganizzato la produzione dei documentari d'attualità e dei cinegiornali. Recentemente ha ultimato il film La giovane guardia (1946), *tratto dal noto romanzo di Alessandro Fadeief sulla lotta clandestina dei giovani del Krasnodon.*

Princìpi della regìa cinematografica

IL LAVORO CON L'ATTORE

di LEV V. CULIESCIOF

Cominciamo insieme il lavoro con l'attore. È questo il lavoro di maggiore impegno poichè da esso di solito dipende la qualità del film. Massimo Gorchi disse che lo scrittore « ha bisogno di imparare a leggere, a studiare gli uomini così come si leggono e si studiano i libri » aggiungendo che « lo studio degli uomini è più difficile dello studio dei libri scritti sugli uomini ».

IL VOSTRO COMPITO

Voi, che guidate il lavoro dell'attore, dovete saper studiare gli uomini non meno degli scrittori. Lo studio degli uomini è il settore più difficile del lavoro del regista. Ecco perchè vi esortiamo con particolare insistenza ad osservare la vita, ad annotare le vostre osservazioni e a leggere il più possibile, poichè si impara a conoscere gli uomini tanto dall'osservazione diretta come dalla letteratura.

CERCATE I VOSTRI ATTORI

La vostra sceneggiatura è pronta. Di conseguenza siete in grado di valutare esattamente tutti i problemi del film. Vi siete resi conto di ogni minimo particolare e vi raffigurate con precisione ogni personaggio. È anzi probabile che, elaborando la sceneggiatura, abbiate pensato alle candidature concrete dei possibili interpreti e abbiate lavorato tenendo conto delle loro doti individuali. Ma supponiamo invece che durante la stesura della sceneggiatura non abbiate pensato a questo o a quello. Come dovrete scegliere gli attori? Che cosa vi guiderà nella scelta? Un'approfondita analisi del personaggio che avete ideato costituirà la guida migliore.

CONOSCETE GLI ATTORI

Dovete conoscere bene gli attori di cinema, gli attori di teatro e i giovani delle scuole e degli studi d'arte teatrale e cinematografica. A questa sola condizione potrete avere una scelta sufficientemente ampia che vi permetta di realizzare i personaggi quali li avete ideati. Frequentate i teatri, le scuole cinematografiche, i teatri di posa, visionate film: tutto questo vi aiuterà a conoscere gli attori.

LA SCELTA DELL'ATTORE

Nella scelta dell'attore ricordate la cosa fondamentale: è precisamente l'attore che incarnerà l'immagine ideata dal soggettista ed elaborata dallo sceneggiatore. Perciò l'attore deve corrispondere all'immagine della fantasia tanto per le sue caratteristiche emotive quanto per quelle fisiche.

Nella scelta dell'attore si può seguire una linea di minor resistenza, cioè fermare l'attenzione su un attore che già ha interpretato bene una parte in qualche modo *somigliante* a quella che avete ideato. Se questo sarà il vostro metodo nella scelta degli attori, sarete condannati a ripetere nel film immagini già note allo spettatore. In tal caso voi e i vostri attori potrete soltanto variare schemi già inventati e non creerete immagini nuove, secondo le esigenze del soggetto. Non dovete considerare l'attore esclusivamente in base alle parti che ha sostenuto. L'attore deve essere multiforme, in ciò consiste la sua vita creativa. E se un attore passerà da un film all'altro interpretando sempre uno stesso tipo di personaggio, lo sviluppo creativo di questo attore si arresterà. Questo attore non potrà più creare nuovi valori, nuove immagini.

La nostra cinematografia esige da noi e dall'attore immagini sincere, profonde, vitali e non ripetizioni. Anche se certi personaggi vi sembrano simili ad altri già interpretati, non significa che siano uguali. Il vostro compito sarà di trovare gli aspetti nuovi del personaggio. In caso contrario le ripetizioni dei personaggi precluderanno all'attore la vita viva delle immagini e lo costringeranno ad un rifacimento schematico di forme già inventate.

Esaminando i film di alcuni registi avrete notato che spesso uno stesso attore interpreta personaggi simili. Così abbiamo attori cinematografici che presentano sempre la medesima maschera: la maschera della brutalità o della virtù o della probità ecc. Non imitate questi registi nella scelta dei vostri attori. Anche i migliori spesso cadono in questo errore. Se volete seguire la via dell'artista e non quella dell'artigiano, dovete saper scoprire le possibilità creative nascoste negli attori. Non è un lavoro agevole, poichè spesso è difficile determinare le facoltà creative dell'attore. Un attore che interpreti solitamente parti comiche, può riuscire benissimo in una parte drammatica. Se scoprirete in un attore ciò che sarebbe capace di fare e non ciò ha già fatto, così sarete il suo compagno di lavoro. Si veda come l'attore Boris Cercasof ha saputo impersonare i caratteri più diversi: il professore Polejaief, lo zarevich Alessio, Alessandro Nievschi ecc.

Può anche accadere che in un'intera serie di film vediamo sempre la stessa immagine dello stesso eroe. Questi casi costituiscono l'eccezione, come ad esempio Charlie Chaplin. Ma interpretando sempre lo stesso eroe, Chaplin non ripete in ogni film se stesso (quello inventato la prima volta), ma sviluppa e approfondisce l'immagine complessiva di un determinato tipo sociale caratteristico dei paesi capitalistici ed in particolare dell'America. Per esprimerci meglio diremo che Chaplin offre sempre la stessa *maschera*, la rappresentazione esterna della sua immagine poetica.

La scelta dell'attore va effettuata secondo le caratteristiche interne ed esterne dell'attore stesso. Questo duplice ordine di dati individuali, la sua

tecnica e le sue possibilità creative determinano il valore delle sue interpretazioni. Ad un tipo di attore si addicono tutte le parti, ad un altro una serie limitata, senza che questa limitazione incida sulla qualità dell'interpretazione dell'una o dell'altra parte.

LE PARTICOLARITÀ DELLO SCHERMO

Mentre lo schermo non limita la tecnica interna dell'attore, cioè la sua capacità emotiva, per ciò che riguarda le sue caratteristiche esteriori lo schermo ha delle particolari esigenze. Queste esigenze sono dovute al fatto che:

1) la macchina da presa inquadra spesso l'attore molto da vicino, in primo piano, cioè *ingrandito;*

3) tutto il vero, il reale, si fotografa con facilità e riesce sempre bene sullo schermo, tutti gli elementi imitati, ricostruiti, falsi si fotografano con difficoltà e spesso anche sullo schermo restano falsi e artificiali.

Supponiamo che uno dei vostri personaggi debba avere un naso molto grande: l'attore che avete scelto vi soddisfa in pieno, però ha il naso piccolo. A teatro sarebbe facile appiccicare un naso posticcio, mentre al cinema è difficilissimo, e alcune volte è possibile, altre assolutamente impossibile. Davanti alla macchina da presa è necessaria una tecnica di trucco eccezionalmente scaltrita perchè in un primo piano non ci si accorga del naso posticcio.

Un altro esempio.

Dovete presentare alcune donne robuste e muscolose, sane, con le guance rosse e paffute. A teatro le caratteristiche fisiche delle attrici avrebbero una importanza relativa, poichè un costume adatto e una buona truccatura potrebbero fornire l'illusione voluta. Sullo schermo invece l'immagine necessaria si otterrà solo quando lo spettatore potrà vedere i volti abbronzati, i muscoli delle braccia grosse, le forme vive dei corpi forti sotto le pieghe dei vestiti.

Questi esempi non accennano che ad aspetti di carattere episodico, ma avrete già capito che nel quadro di una interpretazione più ampia dovrete tener conto in misura ben maggiore delle caratteristiche fisiche dei vostri attori.

Cercate di intendere esattamente ciò che è stato detto: *nel cinema le caratteristiche fisiche dell'attore sono modificabili molto meno che non a teatro; tuttavia un attore geniale può creare i tipi più disparati, sempre valendosi però delle sue caratteristiche fisiche costanti e con l'aiuto di un buon truccatore.*

Analizziamo sotto questo aspetto il lavoro compiuto dall'attore Cercasov. Vogliamo considerare solamente una parte del suo corpo, ad esempio le gambe o i soli piedi. Nel professor Polejaief, nello zarevich Alessio, in Alessandro Nievschi i piedi, per le loro caratteristiche fisiche, sono sempre gli stessi, quelli di Cercasof, ma nelle tre interpretazioni sono profondamente diversi. Sono i piedi di tre uomini diversi. Diversi nelle loro caratteristiche, nel loro movimento, nella loro condotta, se così si può dire.

Cioè i fattori decisivi che determinano la scelta di un attore per una data parte sono anzitutto: le sue qualità emotive, il suo talento, le sua tecnica. Poi le sue caratteristiche fisiche. Una corrispondenza eccezionale del carattere di un attore di talento col suo personaggio consente al regista di sfruttarne alla perfezione le caratteristiche fisiche. Si pensi ad esempio all'attore americano Lon Chaney, celebre per la sua capacità di trasformarsi nei tipi più diversi.

Vi sono registi che, trovato un attore adatto ad una certa parte, non si decidono ad affidargli l'interpretazione del personaggio a causa della sua scarsa somiglianza con il modello che avevano creato. Registi del genere non vogliono consentire ad una trasformazione puramente esteriore del loro tipo (che pure alle volte potrebbe essere vantaggiosa) e sarebbero capaci di girare tutto il mondo alla ricerca di un attore « ancora più adatto » alla parte. Finalmente l'attore è trovato e s'iniziano i provini. I risultati, nella maggioranza dei casi, sono deplorevoli. Il regista, attratto dalle caratteristiche esterne dell'attore, ha sottovalutato l'importanza delle qualità interne ed emotive, ha scordato lo elemento più importante e lo spettatore non vedrà un'immagine viva e vera.

Scegliete dunque attentamente gli attori in base alle rispettive parti, tenendo presenti le loro caratteristiche interne ed esterne e la loro capacità di sfruttarle appieno.

Ripetiamo le parole di Costantino Stanislavschi, che vi preciseranno ciò che dovete sapere:

« L'attore deve vivere non solo internamente la sua parte, ma deve incarnare anche esteriormente il suo personaggio ».

« La voce e il corpo dell'attore devono trasmettere con estrema sensibilità, spontaneità, esattezza, in un attimo, i più sottili e quasi inavvertibili sentimenti ».

« Bisogna costantemente attuare la fusione tra le caratteristiche interne e quelle esterne ».

PRIMI INCONTRI CON L'ATTORE

Fatta la scelta preliminare, dovete conoscere il vostro attore ed incontrarvi con lui per una prima presa di contatto.

Raccontategli la sceneggiatura. Esponetegli i problemi fondamentali del film, la figura del personaggio che dovrà interpretare e soffermatevi sullo sviluppo narrativo della parte. Sentite le prime impressioni dell'attore su quanto gli avete detto e sulla vostra proposta di collaborazione.

Dategli la sceneggiatura e fissategli il prossimo appuntamento.

Al secondo incontro sentite e valutate le considerazioni particolareggiate dell'attore sulla sceneggiatura e sulla parte che gli avete offerto.

Durante questo colloquio dovrete senza dubbio esporgli con maggior precisione le vostre idee e la funzione di quel determinato personaggio nel complesso dell'opera.

I PROVINI

Conclusi i colloqui preliminari e addivenuti ad un accordo di massima, dovrete cominciare i provini. La loro preparazione potrà essere breve qualche giorno appena, oppure lunga una o due settimane.

I provini si devono effettuare principalmente in tre direzioni:

a) Studio dei brani che meglio esprimono le caratteristiche essenziali del personaggio. Questi brani devono essere tratti dalla sceneggiatura e scelti in modo adatto ad illustrare tutta la diversità, tutta la gamma del futuro lavoro dell'attore sulla parte. Dalla complessità e dalla qualità dei brani scelti dipende la lunghezza del provino.

Sulla base di questo studio sarà bene schizzare, assieme al costumista e all'operatore, se essi già lavorano con voi, il costume e la truccatura preliminari.

b) Con il vostro operatore fotografate l'attore tanto senza trucco quanto con un trucco di prova. Le fotografie senza trucco possono essere utili per determinare il trucco più opportuno, che disegnerete direttamente sulle fotografie, aggiungendo o modificando qualche tratto.

RICORDATE | Quanto meno trucco userete, tanto più risulterà vera l'immagine sullo schermo.

I provini fotografici aiutano a scoprire l'illuminazione più adatta al volto di un dato attore in una data parte, indicazione di grande importanza per l'operatore.

c) Di tutti i brani di studio se ne sceglie uno, il più tipico e caratteristico. Questo costituirà la base del provino, in cui l'attore reciterà in costume e con trucco preliminare. L'operatore regolerà l'illuminazione secondo i risultati ottenuti nei provini fotografici.

A seconda della complessità della parte e della chiarezza della realizzazione, sia dal punto di vista del regista che dell'attore, varierà la lunghezza del provino (da 30 a 300 metri). *I provini degli attori costituiscono una tappa indispensabile del vostro lavoro.*

Non è ammessa in alcun modo una lavorazione superficiale e abboracciata dei provini. I provini degli attori non sono tanto un dovere quanto una necessità creativa. Il provino è il proseguimento del lavoro di spiegazione: è la spiegazione in azione.

RICORDATE | Una realizzazione superficiale dei provini porterà a questo risultato: la pellicola girata nei primi giorni di lavorazione del film sarà cestinata.

L'AIUTO REGISTA COLLABORA ALLA SCELTA DEGLI ATTORI E AI PROVINI

L'aiuto regista deve alleviare il lavoro del regista frequentando i teatri, gli stabilimenti cinematografici, le scuole di recitazione, per essere in grado di presentare le candidature più adatte per ogni singolo personaggio.

L'aiuto regista partecipa ai primi colloqui con gli attori e in taluni casi dirige, secondo le indicazioni del regista, lo studio preparatorio per i provini.

L'aiuto regista sorveglia il lavoro dell'operatore e del costumista, segue la preparazione dei costumi e collabora, consultato l'operatore, alla realizzazione della truccatura per i provini.

L'aiuto regista esegue i provini fotografici degli attori ed effettua con il regista le riprese.

COMINCIA IL LAVORO

Gli attori sono scelti. Sinceratevi che i vostri attori:

— conoscano bene la sceneggiatura;

— conoscano bene le vostre idee sulla realizzazione del film.

RICORDATE | Soltanto dopo aver studiato tutti i diversi aspetti della vicenda ed il pensiero del regista sul modo di realizzarla, l'attore potrà iniziare il suo lavoro sul personaggio.

È indispensabile esaminare i provini con l'attore ed esporgli ancora una volta, senza tralasciare i minimi particolari, l'idea centrale del vostro film, il tema, l'ambiente in cui si svolge l'azione, lo sviluppo e il ritmo narrativo, la vita dei personaggi quale apparirà sullo schermo, chiarire all'attore la funzione e l'importanza della sua parte nell'economia dell'intero racconto.

SAPPIATE PARLARE ALL'ATTORE

Se i vostri colloqui con l'attore avranno un tono distaccato e informativo, privo di passione e di partecipazione al soggetto, non daranno quei risultati che sono necessari.

Dopo colloqui di tal fatta l'attore stesso può diventare indifferente alla sua parte ed essere tratto a lavorare in maniera puramente formale. Sappiate interessare l'attore alla sua parte, così che egli partecipi in pieno al lavoro, viva la sua parte, se ne interessi il più possibile. Affinchè l'attore sia veramente interessato alla sua parte e al lavoro che dovrà compiere sotto la vostra guida, è necessario trovare un tono proprio fin dai primi colloqui.

Gli attori sono gente la più disparata. Ciascuno ha un suo carattere, un suo modo di lavoro e circa il proprio lavoro la pensa a modo suo: ogni attore è una personalità. Sappiate trovare il tono che più si addice ad ogni singolo attore. Ad uno basterà esporre tranquillamente il contenuto della sceneggiatura e della sua parte come se si trattasse di un affare, per un altro sarà necessario un racconto pieno di emozione e di pathos. Uno capisce e decide ogni cosa rapidamente, un altro è abituato ad ascoltare, a riflettere, per poi prendere con calma una decisione, un terzo è pigro a mettersi al lavoro. Sappiate accostarvi anche ad un pigrone e costringerlo a tuffarsi nel suo lavoro.

Non dimenticate che dovrete lavorare contemporaneamente con attori che hanno metodi diversi e che provengono da scuole, teatri e studi diversi. Voi

avete l'obbligo di aiutare ogni vostro attore a creare il proprio personaggio, indipendentemente dal regista con cui è solito lavorare e dalla scuola dalla quale proviene. Non cercate in nessun modo di instaurare un nuovo metodo, ma sappiate parlare il suo linguaggio, quello che egli comprende meglio. Lo scopo di ogni nostra creazione è la verità, il realismo socialista, ma le strade per arrivare al realismo e i modi per ottenerlo da ogni attore possono essere diversi. Il vostro obbligo è di saper comprendere ciascun attore.

A sua volta l'attore deve conoscere il regista, le sue caratteristiche creative, e per l'attore è bravo quel regista da cui può apprendere qualcosa di nuovo. Ciò significa che, pur accostandovi all'attore e tenendo conto delle sue abitudini, voi dovete interessarlo all'interpretazione con il vostro metodo di lavoro, con la vostra personalità di regista. Voi, che dirigete gli attori durante tutta la lavorazione, dovete farne un gruppo omogeneo ed indirizzarlo verso un unico scopo. La collettività dei vostri attori deve lavorare con un solo stile e un solo metodo, benchè i metodi individuali dei singoli attori possano essere diversi. Appunto perciò è necessario un accostamento particolare ad ognuno, perchè fin dai primi giorni venga creato un « collettivo di lavoro » con la vostra unica guida artistica. Per giungere a questo preparate accuratamente gli attori.

Consigliate ad ognuno ciò che gli sarà utile sentire vedere leggere studiare per una esatta comprensione del film, per il lavoro concreto sulla parte. Sappiate indirizzarlo opportunamente e diventerete il miglior compagno di lavoro del vostro attore. Ricordate che l'attore creerà il film assieme a voi. Sappiate dunque conoscere il suo volto creativo. E ricordate che l'attore deve conoscere il volto creativo del suo regista.

A TAVOLINO

Riunite i vostri attori. Comincia l'ulteriore lavoro sulla sceneggiatura.

Chiacchierando seduti a tavolino precisate, insieme con gli attori, il *superproblema* del film e i *superproblemi* dei personaggi. Verificate se sono stati definiti con esattezza. Gli attori potranno aiutarvi a precisare meglio le denominazioni e potranno suggerirvene di più adatte e perspicue che racchiudano in una frase le idee-basi del film ed il senso della condotta dei personaggi. Stanislavschi scriveva che: « nel difficile processo di ricerca e di definizione del superproblema, bisogna attribuire una notevole importanza alla sua denominazione ». E ancora: « è necessario che la denominazione del superproblema ricordi sempre all'interprete la vita intima e il senso della sua creazione ». Cercate dunque con i vostri attori le denominazioni più proprie ai superproblemi del film e ad ogni singolo personaggio. (Un'ottima guida sarà l'opera di C. S. Stanislavschi: *Il lavoro dell'attore su se stesso*, specialmente ai capitoli VII e XVI, dove troverete tutto ciò che è necessario sapere sulle scene, problemi, superproblemi e sulle azioni concomitanti).

Già sapete che cos'è l'azione concomitante: « La linea dell'azione concomitante è il filo della collana che trapassa le perline dei singoli elementi, li assomma e li dirige ad un superproblema comune » — ha detto Stanislav-

schi. Precisate con gli attori l'azione concomitante del film e delle singole parti, avendo sempre presente *la loro relazione reciproca.*

Seguendo questo metodo potrete elaborare le singole sequenze e stabilire i punti basilari che indicheranno la rotta ai personaggi.

« Domandarono una volta a un timoniere: « Come fate a ricordare durante un lungo viaggio tutte le caratteristiche delle coste, le zone di bassofondo e gli ostacoli delle correnti? ». « Non me ne importa niente — rispose il timoniere — io seguo la rotta ».

« Così l'attore deve affrontare la parte senza curarsi delle difficoltà isolate, che sono tante e che non si possono ricordare tutte e risolvere a priori, ma determinando quegli aspetti che ne fissano lo sviluppo creativo. Tali punti di base si possono paragonare a quelli attraversati dalla linea di rotta » (C. Stanislavschi, *op. cit.* pag. 238).

Stabilite definitivamente con gli attori le sequenze e le scene fondamentali, analizzate ed elaborate, sarete in grado di tracciare la « linea di rotta » delle parti, segnando il percorso di ogni parte, cioè il suo sviluppo, tra i diversi punti basilari.

Tutto questo lavoro non vi occuperà molto tempo, perchè già voi e i vostri attori eravate preparati minuziosamente: voi, senza questa preparazione, non avreste potuto scrivere la sceneggiatura, nè i vostri attori avrebbero consentito a partecipare al film senza una buona conoscenza dei problemi che la sceneggiatura pone.

A tavolino si forma la comunità artistica del futuro film, affiorano i punti di vista comuni, si elabora un piano di azione e si cominciano a studiare i particolari della sceneggiatura.

Ripetiamo: il lavoro a tavolino non deve durare molto: da due a quattro giorni per un film a lungo metraggio, data una buona preparazione preliminare.

SAPPIATE FINIRE A TEMPO IL LAVORO A TAVOLINO

Il lavoro a tavolino del regista e degli attori cinematografici non è simile a quello teatrale. In taluni teatri si insiste a lungo su questa fase preparatoria. Se vogliamo definire in modo primitivo e grossolano la differenza tra teatro e cinema, potremo dire che nel film gli attori agiscono più che non parlino (l'azione è mostrata) mentre a teatro gli attori parlano più che non agiscano (l'azione è raccontata).

Prendiamo ad esempio l'opera *Ivan Susanin* *. Ricordate le parole dell'aria di Vania:

« Il povero cavallo è caduto sul campo
di corsa son venuto... ».

In quest'aria Vania *racconta* ciò che ha fatto. (Non bisogna credere che durante tutto questo brano Vania non agisca. L'azione di Vania consiste nel

* « *La vita per lo zar* » di Glinca.

persuadere, attraverso il suo racconto, la gente che lo circonda a correre in aiuto di Susanin).

L'azione teatrale non comprende la cavalcata di Vania, la caduta del cavallo, la corsa a piedi, eccetera. Se da quest'opera dovessimo trarre un film, sarebbe necessario mostrare tutto il dinamismo dell'episodio. *Vedremmo* allora sullo schermo il cavallo caduto, Vania che corre e tutto il resto.

Da questo semplicissimo esempio si possono dedurre le peculiarità della tecnica narrativa teatrale rispetto a quella cinematografica e quindi la differenza fra l'azione teatrale e quella cinematografica. (Ripetiamo che per maggior chiarezza abbiamo scelto l'esempio più semplice. Vi sono casi in cui i personaggi di un film raccontano le azioni, mentre a teatro l'azione può essere tutta mostrata). Perciò il lavoro di base per l'interpretazione teatrale è *anzitutto* il lavoro *sul testo*, dialoghi monologhi discorsi.

Ecco perchè secondo il metodo in uso nei nostri teatri il lavoro a tavolino ha una funzione di particolare importanza. I registi fanno provare a lungo il testo, staccato dalle azioni degli attori e dal movimento scenico. Così le prove risultano unilaterali, poichè l'attenzione è rivolta principalmente alla parola, a scapito dell'azione. Non è necessario sottolineare l'errore di un simile metodo di lavoro e l'assoluta inadattabilità alla recitazione cinematografica.

Perciò limitate il lavoro a tavolino con i vostri attori alla chiarificazione e precisazione del tema, del racconto, dei problemi basilari delle singole sequenze.

RICORDATE	È inammissibile far leggere agli attori il testo della sceneggiatura (i dialoghi) senza tener conto dell'azione.

L'attore non deve pronunciare nemmeno una parola della sua parte che non sia accompagnata dal movimento. L'azione dell'attore cinematografico è un insieme inscindibile di emotività, di parola e di movimento; ai fini del suo lavoro questi elementi si equivalgono.

Non appena i vostri attori sentiranno la necessità di pronunciare le battute, fate portar via il tavolino.

Da questo momento è necessario passare nella sala di prova.

PROSEGUE LA DEFINIZIONE DELL'IMMAGINE

Voi e i vostri attori conoscete ormai alla perfezione i personaggi del futuro film. Sapete quali saranno gli interpreti e ne avete ormai capito il carattere. Già immaginate l'aspetto delle singole figure, i movimenti, la dizione. Ma tutte queste sono soltanto soluzioni teoriche, mentre ora dovrete passare al lavoro pratico.

Siete dunque con il vostro attore nella sala di prova (ossia in una qualunque stanza sufficientemente spaziosa). Considerate insieme i movimenti del personaggio, ma pensate in un certo modo ben preciso, senza ragionarci intorno, ma osservando attentamente l'attore che lo interpreta. L'attore si sforzerà di trovare i movimenti propri all'immagine che si è creata e voi lo correggerete, lo guiderete, lo controllerete. Il lavoro sulla voce non si può scin-

dere da quello sul movimento. Le intonazioni nascono dall'azione, l'azione dal desiderio. L'attore deve muoversi e parlare davanti a voi, con voi e i vostri assistenti già incarnando l'immagine del personaggio. Questo lavoro preliminare per la definizione dell'immagine deve essere sfruttato quanto più è possibile da voi e dagli attori. Insistete affinchè i vostri attori non abbandonino la linea di condotta, il tono di voce e il movimento man mano che vengono definiti. Per la strada, in casa, dove sia possibile fuori dalle pareti della sala di prova gli attori continuino ad approfondire l'immagine del personaggio con la massima intensità. E voi analizzate, osservate, ricordatevi delle soluzioni migliori trovate dall'attore, indicategliele, sappiate dargli sempre un consiglio serio, utile, creativo. Scegliete e fissate ciò che vi è di più caratteristico, chiaro ed espressivo.

Vi sono attori che si affidano soltanto alle loro capacità emotive, pensando che il resto verrà da sè. Spiegare loro l'errore di questo punto di vista. Costringete tutti i vostri attori a cercare *praticamente*, nell'azione, i tratti tipici delle immagini dei loro personaggi. Parallelamente precisate l'aspetto esteriore dei vostri eroi. Incominciate a provare i costumi, perfezionate la truccatura. I vostri assistenti e l'operatore vi devono aiutare: l'aiuto regista collaborando con il costumista e il truccatore, l'operatore con consigli ed indicazioni.

CONTROLLO DEL TRUCCO E DEI COSTUMI

A questo punto è necessario stabilire il trucco ed i costumi per tutto il film. Ricordiamo che il trucco ed i costumi devono possedere una loro *verità,* perchè la macchina da presa sa scoprire i minimi particolari. Il film si girerà non solo nel teatro di posa, ma anche in ambienti naturali. Se i vostri attori saranno ripresi in un ambiente autetico, vero, o fra gente non truccata, in entrambi i casi l'elemento vero porrà in risalto l'artificiosità del trucco e delle parti costruite. Non è facile ingannare la macchina da presa!

Ecco perchè prima di girare dovrete verificare ancora una volta la qualità del trucco e dei costumi. Quale sarà l'aspetto degli attori vi è già ben chiaro: ora farete in modo che la truccatura ed i costumi risultino impeccabilmente sulla pellicola, così come sono stati ideati, con assoluta verità. Tutto ciò che vi è di artificiale deve essere eseguito finemente e deve tendere al naturale.

La macchina fotografica e la macchina da presa vi aiuteranno a controllare definitivamente le truccature ed i costumi dei vostri attori.

ESERCITAZIONI CON « ELEMENTI IMMAGINARI »

Ora passerete al lavoro con gli attori truccati e in costume. (Forse non tutto il trucco e non tutti i costumi saranno già allestiti, ma il vostro attore può essere truccato e vestito approssimativamente, come basta trattandosi di prove).

Avete davanti a voi gli attori truccati e in costume. Cominciate ad esempio col dir loro: « Se voi, quali personaggi del nostro film, vi trovaste in

una stanza, in attesa di essere ricevuti da persona importante, come vi comportereste, quale sarebbe il vostro atteggiamento? ». Gli attori, a questa domanda, cominceranno ad agire in base agli *elementi che avete suggerito* e conformemente al tipo e al carattere del personaggio che devono interpretare nel film. Osserverete il loro atteggiamento e le loro azioni e farete le vostre osservazioni. Aiuterete gli attori ad impossessarsi dell'esatta valutazione psicologica. Queste prove con gli attori, su situazioni che voi suggerite, estranee alle scene del film ma attinenti al carattere del racconto, le chiameremo esercitazioni con « elementi immaginari ». Esercitazioni simili si possono comodamente effettuare in una stanza, senza bisogno di scene e con l'attrezzatura più usuale: tavoli, sedie, sgabelli. Qualunque sia la situazione proposta, i vostri attori, servendosi del mobilio più comune, dovranno *immaginare* quanto è necessario all'azione. Il lavoro con elementi immaginari costringerà i vostri attori a curare minuziosamente l'espressione dei loro sentimenti, stimolerà la loro immaginazione, li abituerà alla « sensazione » — avvertire la forma e il peso degli oggetti. Questo lavoro insegnerà loro a coordinare i movimenti nel disegno del personaggio dato.

Stanislavschi scriveva: « Ogni nostro movimento sul palcoscenico, ogni parola deve essere il risultato dell'effettiva vitalità dell'immaginazione ». Niente val meglio a stimolarla quanto le esercitazioni su elementi immaginari. Perciò non vi avvilite se la vostra stanza di esercitazione non ha attrezzature sceniche, non temiate che gli attori non sappiano crearsi l'ambiente. Ciò non intralcerà il vostro lavoro, ma lo favorirà.

Iniziando le esercitazioni con elementi immaginari stabilitevi una regola: *meno parole, più fatti!*

Molti giovani, e spesso non giovani, registi sanno esporre egregiamente all'attore le loro idee, lavorano magnificamente a tavolino, ma durante le esercitazioni, quando l'attore deve agire, parlare, muoversi si confondono e continuano ancora a « ragionare » con l'attore. Contro questi inutili e superflui discorsi dei registi durante le esercitazioni, noi protestiamo. È arrivato il momento di agire, per voi e per l'attore. Durante le esercitazioni siate sempre pronto ad indicare il da fare, scegliete la migliore delle diverse varianti realizzate dall'attore e « ragionate » il meno possibile. L'analisi della parte è ormai finita, occupatevi della realizzazione delle vostre idee, che sarà data dall'interpretazione degli attori.

Le esercitazioni su elementi immaginari possono assumere le forme più diverse. Anche la loro lunghezza è variabile: se avete insistito sulle prove preliminari, le esercitazioni potranno durare qualche giorno appena; se le prove preliminari sono state eseguite affrettatamente, le esercitazioni si prolungheranno per alcune settimane.

Le esercitazioni con elementi immaginari aiuteranno i vostri attori ad agire e vivere secondo il personaggio, gioveranno a rifinirne l'immagine e ad affinare l'interpretazione.

L'AIUTO REGISTA DURANTE LE ESERCITAZIONI

Durante le esercitazioni l'aiuto regista prepara l'ambiente per il lavoro dopo essersi informato dal regista dei temi da svolgere. Prepara e controlla i costumi e provvede all'opera del truccatore. L'aiuto regista deve conoscere l'ordine in cui si svolgeranno le esercitazioni per predisporre a tempo la chiamata degli attori, perchè un'attesa protratta a lungo può danneggiare notevolmente il loro rendimento.

L'aiuto regista partecipa alle esercitazioni, osserva attentamente il lavoro del regista con gli attori e in caso di necessità dirige le esercitazioni.

IL LAVORO SULLA SCENA E SUL BRANO

Precisiamo il significato di scena e di brano durante le prove. La sceneggiatura è costituita da una serie di episodi e parti principali. Ogni episodio è composto da una serie di scene, ciascuna delle quali è caratterizzata da una certa compiutezza narrativa e dall'unità di luogo. La scena può essere divisa in brani componenti e ogni brano può essere definito a seconda dei problemi o « sottoproblemi » posti.

Il regista che prova con gli attori le scene e i brani prima del giorno stabilito per la ripresa, si troverà benissimo quando girerà e magnificamente bene alla prima visione del film.

Le prove effettuate soltanto il giorno stesso in cui si gira potranno provocare dispiaceri inutili a voi e ai vostri attori.

Prima di iniziare le riprese assicuratevi per tutto il corso della lavorazione il tempo necessario per provare a lungo con gli attori.

Ma voi sapete che alcune scene di massa, ad esempio, si possono provare soltanto il giorno in cui si gira e che alle volte questa o quella inquadratura non si possono provare in precedenza per ragioni tecniche di organizzazione. In tal caso controllate quali sono queste ragioni e pensate se non sia proprio possibile provare in precedenza.

SI INIZIANO LE PROVE

Stabilite minuziosamente con gli attori il superproblema, l'azione concomitante e i problemi di una data scena. Ricordiamo le affermazioni di Stanislavschi: « Sul palcoscenico bisogna agire. L'azione, l'attività, ecco la base dell'arte drammatica, dell'arte dell'attore ».

E ancora:

« Non bisogna agire genericamente, ma bisogna agire con un fondamento, con uno scopo e per un fine produttivo ».

Queste affermazioni devono costituire i vostri comandamenti. Esse definiscono con esauriente precisione i compiti dell'attore sullo schermo.

Affinchè il gioco scenico abbia un fondamento, uno scopo e sia produttivo, è necessario che l'attore sappia, comprenda e senta, in ogni attimo, che cosa fa e perchè agisce. L'azione dell'attore deve essere interiormente giustificata e vera. Tutto ciò che l'attore fa deve essere esatto, razionale e

produttivo, cioè dipendente dalla sua condizione in un dato momento. L'attore che agisce realisticamente e con verità, non copia sterilmente l'atteggiamento che potrebbe assumere nella vita il suo personaggio in quella data circostanza, ma crea ed esprime quanto vi è di più tipico, di più *caratteristico* per vivificarne l'immagine nel momento dato. L'attore deve agire non naturalisticamente, ma in modo tale da presentare un'immagine reale, cioè scegliere dalle esperienze di vita (sue, del soggettista, del regista, ecc.) l'aspetto più caratteristico, più tipico che determini la condotta del personaggio che egli interpreta. Nella vita di quest'immagine la verità non è data dalla generalizzazione, nè dal caso, bensì da ciò che deve assolutamente accadere, con la forza di una legge naturale, dall'aspetto tipico e caratteristico.

Immaginate di camminare per la strada e di scivolare su una buccia di banana. Subito immaginate anche la relativa caduta, perchè è tipico, naturale e vero che, posando il piede su qualcosa di scivoloso, si cada. Se al contrario vedete un tale che passeggia tranquillamente e d'un tratto cade col movimento caratteristico di chi scivola, immaginate subito che causa della caduta sia una buccia di banana, di cocomero, ecc., anche se non è vero.

Altro esempio: vi dicono di mostrare come riordinate la vostra stanza. Se voi mostrate per lungo tempo (corrispondente a quello effettivamente necessario per mettere in ordine la stanza), nella successione abituale, momento per momento, movimento per movimento, tutte le azioni per riordinare la stanza, agli spettatori ciò parrà certamente poco interessante. Ma se voi *scegliete* quanto vi è di più *caratteristico* e *tipico* nel vostro modo di riordinare la stanza e lo presentate, ciò interesserà lo spettatore. Così la vostra azione sarà vera, vera non protocollarmente, ma artisticamente.

Il vostro lavoro con gli attori per la denominazione delle singole parti e dei problemi di una scena li aiuterà nella realizzazione. Un titolo bene ideato, che fissi l'essenza di una scena, che ne rappresenti la sintesi, gioverà agli attori per la comprensione del loro compito.

Ricordate sempre: un titolo appropriato, che suggerisca l'idea globale di una scena, farà scoprire il problema che in essa è nascosto. La ricerca di un titolo appropriato ad ogni scena, è un processo di cristallizzazione del problema. *Definendo le scene e i problemi ricordate che l'autore (soggettista, regista, attori) cerca di dare sullo schermo una rappresentazione artistica della verità attraverso un racconto caratteristico e tipico.*

Prendiamo ad esempio una scena semplice e fissiamo i problemi d'interpretazione dell'attore (l'attore sarete voi stesso). Ecco la scena: voi, giovanotto timido, entrate in casa di una vostra amica per farle gli auguri per il suo compleanno e per regalarle un cucciolo che vi piace tanto. Siete un poco turbato per l'incontro e non sapete come sarà accettato il regalo. Questo è tutto.

Eseguite la scena: entrate nella stanza e porgete alla vostra amica il cucciolo, esattamente nello stato d'animo indicato. È evidente che se ne tentate subito l'interpretazione, sarà difficile che ne risulti qualcosa di interessante e di somigliante alla realtà. Dovete prima stabilire i problemi. Facciamolo insieme.

Quale fattore fondamentale determina in questa scena la vostra condotta? Fare una cosa gradita. (Io voglio fare una cosa gradita). Com'è colorito questo desiderio? Che cosa gli si contrappone? Che cosa definisce meglio il vostro atteggiamento? L'incertezza se l'accoglienza sarà favorevole. Che sarà, come mi accoglierà, come andrà a finire? Cioè il vostro stato d'animo si può definire così: desidero fare una cosa gradita, ma temo.

Come dunque dovrà svolgersi la vostra azione? Quali problemi la determineranno? Ciò si potrà stabilire soltanto quando l'immagine del personaggio che interpretate vi sarà perfettamente chiara.

A seconda del suo carattere, nelle circostanze date, risulteranno tali o tali altre azioni. Immaginate che, in base agli elementi che già possediamo del personaggio, le azioni siano logicamente determinate dai seguenti dieci problemi:

1) Controllare il regalo (ciò che porto).

2) Avvicinarsi alla porta.

3) Aprire la porta.

4) Entrare nella stanza.

5) Osservare la stanza.

6) Vedere « lei ».

7) Decidere di avvicinarsi a lei.

8) Avvicinarsi.

9) Prendete il regalo.

10) Porgere il regalo.

Tutti questi dieci problemi in complesso dicono: « Voglio fare una cosa gradita, ma temo ». Questa è la vostra azione concomitante. Analizziamo ora ciascuno dei problemi stabiliti e definiamone gli aspetti particolari.

1. — Controllo il regalo.

a) Porto un regalo, un cucciolo. Tengo il regalo in mano.

b) Il regalo mi piace. (Mi piace non solo perchè è un bel regalo, ma perchè è un cucciolo vivo; perciò accarezzo il cucciolo come se gli dicessi: sei un bravo cucciolo, sei un magnifico regalo.)

c) Ma come mi accoglierà lei, con questo regalo?

d) Per ora è meglio nasconderlo. (Nascondo il regalo).

Ovvero: nascondo prudentemente il regalo prezioso, vivo, inoffensivo.

2. — Mi avvicino alla porta.

Come avvicinarsi alla porta? Rapidamente o lentamente? Sicuro o cauto? La soluzione migliore sarà probabilmente questa: voglio avvi-

cinarmi alla porta, ma voglio anche che il mio arrivo non sia avvertito. Quindi:

a) Avvicinandomi alla porta rallento il passo.

b) Mi fermo davanti alla porta.

3. — **Apro la porta.**

Voglio aprire la porta. Come la devo aprire? Come devo abbassare la maniglia? Bruscamente o lentamente? Precisiamo meglio il mio stato d'animo davanti alla porta.
Evidentemente: voglio ma non mi decido ad aprire la porta. Quindi:

a) Voglio impugnare la maniglia.

b) Ma, aspetto...

c) Osservo il regalo.

d) Il regalo mi piace (vivo e delicato) e mi decido.

e) Impugno decisamente la maniglia.

f) Apro la porta.

4. — **Entro nella stanza.**

Come devo entrare? Evidentemente entrerò con cautela. Ossia:

a) Entro cautamente e...

b) Mi fermo subito chinando la testa (fate di me ciò che volete, io non guardo).

5. — **Osservo la stanza.**

a) Ascolto.

b) Nessuno mi chiama.

c) Sento il mio cuore che batte.

d) Voglio vedere « lei » — mi decido ad alzare la testa per guardarre. (Alzo la testa con decisione).

e) Non vedo nessuno.

f) Osservo cautamente la stanza.

6. — **Vedo « lei ».**

a) Vedo lei.

b) Sorrido. (Sono contento).

c) Il mio cuore batte.

7. — **Mi decido ad avvicinarmi a « lei ».**

a) Indietreggio. (Preparazione all'attacco).

b) Tocco il « prezioso regalo ».

c) Sono pronto.

8. — **Mi avvicino.**

a) Agisco bruscamente. (Mi avvicino con decisione).

9. — **Estraggo il regalo.**

a) Estraggo un bellissimo regalo. Un regalo vivo, un piccolo cucciolo inoffensivo.

10. — **Porgo il regalo.**

a) Dono di tutto cuore: con un gesto ampio porgo il cucciolo.

b) Guardo « lei », aspetto la sua sentenza.

Ecco ciò che è necessario sapere e far sapere all'attore per l'interpretazione di una data scena.

La minuziosa e paziente impostazione e selezione di tutti i problemi inerenti all'azione concomitante, comporrà l'azione del brano (e il brano comporrà la scena e la scena l'episodio).

Abbiamo già detto che dovrete lavorare con numerosi attori, formati in diversi studi cinematografici, teatri, scuole ecc. È naturale che gli attori, a seconda del loro metodo creativo, lavorino in maniera diversa.

Ad alcuni dovrete spiegare particolarmente tutti i problemi delle scene.

Con altri li potrete stabilire di comune accordo.

Lavorando con altri ancora, dovrete dar loro piena libertà di decisione.

Certi attori lavorano bene soltanto dopo una dimostrazione pratica del regista, altri ne sono ostacolati.

Vi sono magnifici attori cui è necessario indicare ogni movimento, altri che non possono eseguire che ciò che hanno ideato essi stessi.

Con ogni attore, con ogni personalità artistica dovrete lavorare in modo da ottenere i risultati migliori.

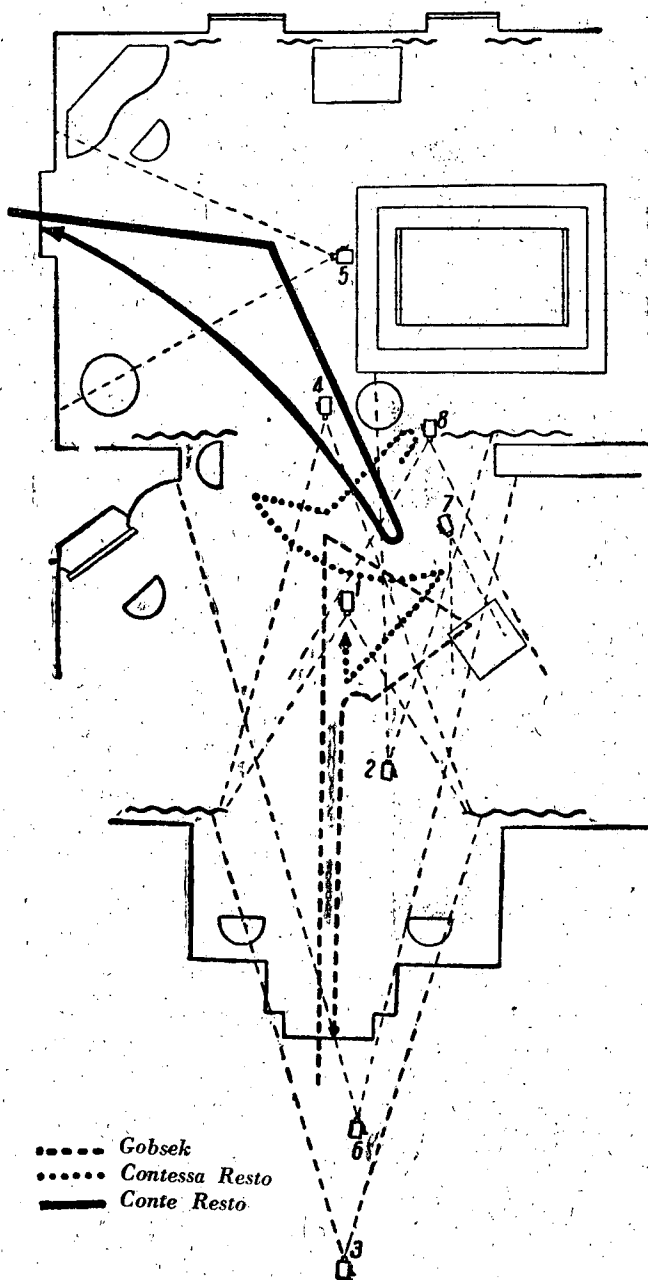
Sappiate trovare, capire ed applicare il metodo più adatto di guida per ogni attore e sappiate dimostrargli con i fatti i vantaggi del vostro personale metodo creativo.

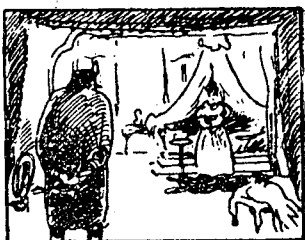
In tutti i casi il regista che sappia soltanto ragionare bene e non sappia, quando è necessario, mostrare, fare, interpretare e correggere concretamente, non è un regista qualificato. Si può apprendere tutto ciò soltanto con lavoro ed esercizio continuo, recitando e dirigendo le esercitazioni degli attori e dei vostri compagni.

Ricordate sopratutto che il vostro metodo di lavoro determina il rendimento dell'attore e incide sulla sceneggiatura di montaggio, la quale stabilisce l'ordine delle inquadrature e la loro relazione reciproca.

L'AMBIENTE

I problemi che avete definito con l'attore per l'interpretazione di una scena, delimitano la sfera d'azione dell'attore, i suoi spostamenti nello spazio. L'attore non può avvicinarsi ad una porta, aprirla, entrare in una stanza, guardarsi intorno, avvicinarsi ecc., senza conoscere la posizione delle pareti, delle porte, dei mobili ecc. e i limiti dei suoi possibili spostamenti nel campo della macchina da presa. Quindi, tanto per il regista quanto per l'attore, la definizione di ogni singolo problema è strettamente legata all'ambiente in cui si svolge l'azione. Gli ambienti, per la parte che riguarda l'attore e la ripresa, possono essere abbozzati schematicamente: sulla pianta si indicano tutti gli spostamenti degli attori e per maggior chiarezza il percorso di ogni attore ha un contrassegno convenzionale.

L'ambiente deve corrispondere perfettamente all'azione dell'attore. Ecco un esempio di pianta di un ambiente e delle relative inquadrature eseguite da un allievo dell'Istituto statale di cinematografia dell'U.R.S.S., compagno Velichko, della classe del Prof. Eisenstein («Gobsec» episodio della cambiale).

- Gobsec entra nella camera da letto della contessa Resto e rimane immobile vicino alla porta colpito...

2 - dalla bellezza della contessa e dal lusso dell'ambiente che la circonda.

3 - Pausa. Sono uno di fronte all'altra e nessuno dei due si decide a parlare.

4 - Finalmente Anastasia rompe il silenzio. È agitata, ma cerca di nasconderlo e con tono gelido e artificioso si rivolge all'usuraio:

ANASTASIA:

— Signore, non potete dilazionarmi il pagamento?...

5 - Gobsec è molto ossequioso e gentile. Dice:

GOBSEC:

— Fino a mezzogiorno di domani, signora. Non ho il diritto di protestarle la cambiale più in là.

6 - Anastasia è colpita. Tutta la sua altezzosità e la sua freddezza artificiosa scompaiono. Smarrita può soltanto esclamare:

ANASTASIA:

— Protestare! Possibile che mi consideriate così dappoco?

7 - Gobsec con disinvoltura le si avvicina e col tono più gentile possibile le spiega:

GOBSEC:

— Se il re fosse mio debitore, signora, farei pignorare la roba piuttosto a lui che a qualsiasi altro.

Anastasia afferra la mano del vecchio:

ANASTASIA:

— Ma...

A questo punto si ode bussare alla porta. La contessa si raddrizza e grida:

— Non ci sono!

Continua l'inquadratura 7

Dietro la porta si ode la voce del conte:

CONTE:

— Anastasia, ho bisogno di parlarvi.

Gobsec guardando con ammirazione la contessa si siede su una sedia sentendosi spettatore dell'imminente scenata.

La contessa risponde ancora al conte, ma nella sua voce si avverte una ombra di allarme:

ANASTASIA:

— Più tardi, amico mio, più tardi!

8 - Il conte (dietro la porta) esclama irritato:

CONTE:

— Ma che scherzi son questi! Ma da voi c'è qualcuno!

ed entra nella camera da letto della moglie. Si guarda intorno e si dirige bruscamente

9 - verso Gobsec. Si ferma davanti all'usuraio e lo guarda sospettosamente. La contessa dietro a lui guarda supplice l'usuraio. Ormai è la sua schiava.

10 - Il conte freddamente e duramente domanda all'usuraio:

CONTE:

— Che cosa desidera, signore?

11 - Gobsec con un sorriso appena percettibile comincia a rovistare lentamente nella sua borsa.

12 - Anastasia resta un momento immobile poi, d'un tratto, disperatamente è decisamente...

13 - si pone tra Gobsec e il marito.

ANASTASIA:

— È uno dei miei fornitori.

spiega al marito.

14 - Contemporaneamente sfila dal dito un anello e lo porge all'usuraio.

15 - La contessa ha radunato tutte le sue forze ed esteriormente non tradisce la sua agitazione.

Il conte, sempre guardando sospettosamente, si volta e se ne va.

Anastasia bruscamente si scosta da Gobsec

16 - il quale esamina attentamente l'anello. L'usuraio borbotta a fior di labbra:

GOBSEC:

— Varrà 1200 franchi...

poi guardando la contessa si alza...

17 - si avvicina a lei e le consegna la cambiale dicendo:

GOBSEC:

— Le invierò il resto a mezzo del signor de Traille.

La contessa strappa la cambiale e sibila dietro all'usuraio che sta uscendo

ANASTASIA:

— Andatevene!

LE AZIONI FISICHE

Lavorando con gli attori su un brano o su una scena, dovete ricordare l'importanza delle azioni fisiche, cioè dovete aiutare l'attore a risolvere i problemi che man mano si pongono per trovare atteggiamenti semplici e vivi che possano essere caratteristici del personaggio dato.

Se attraverso questi suggerimenti creerete circostanze favorevoli all'emozione dell'attore, lo metterete in grado di risolvere correttamente i problemi psicologici più profondi. Il sentimento intimo dell'attore non può essere estraneo agli atteggiamenti fisici e alle azioni più semplici.

Immaginate la seguente scena: una moglie è preoccupata perchè il marito tarda molto a ritornare dal lavoro. Fate provare ad un attrice di preoccuparsi del marito. È difficile che possa farlo, fosse pure la donna più geniale del mondo. È impossibile trovarsi in una stanza e *genericamente* preoccuparsi. Per esprimere questo sentimento bisogna agire, vivere. Il problema « preoccupazione » è un problema psicologico, emotivo, e per risolverlo l'attore deve compiere una serie di azioni fisiche semplici.

Ad esempio:

1) La moglie può starsene in poltrona, infreddita, aspettare e guardare inquieta l'orologio. Lo stare in poltrona, stringersi in uno scialle, prestare attenzione al trascorrere del tempo sono semplici azioni fisiche, ma atte a suggerire lo stato d'animo del personaggio.

2) La moglie può essere intenta a cucire. Interrompere il lavoro, restare in ascolto, guardare continuamente l'orologio sono semplici azioni fisiche, che pure creeranno l'atteggiamento psicologico del personaggio.

3) La moglie può preparare la cena. La somma delle semplici azioni fisiche necessarie per apparecchiare la tavola potrà essere colorita dal sentimento della preoccupazione: la moglie dispone le stoviglie ma si scorda di posare sulla tovaglia il bicchiere che ha in mano.

Sempre col bicchiere in mano si accosta all'orologio, si accomoda sulla poltrona. La tavola resta apparecchiata a mezzo. Viene il mattino. La tavola non è ancora apparecchiata. Il bicchiere è posato sulla poltrona. La donna guarda dalla finestra. Restando dietro la finestra la donna incomincia a spogliarsi: ha deciso di andare a letto. Si ode il rumore di un automobile. È il marito! La donna si precipita alla tavola per finire di apparecchiare. Si odono i passi del marito dietro la porta. La moglie gli corre incontro. Il bicchiere è rimasto dimenticato sulla poltrona.

Ecco tre possibili soluzioni del tema proposto: « una moglie preoccupata ».

Evidentemente ciascuna di queste soluzioni faciliterà all'attrice l'espressione di quello stato d'animo *come risultato dell'esecuzione di semplici azioni fisiche*. Se la donna cominciasse a preoccuparsi « in astratto » del marito, senza compiere alcuna azione, non troverebbe mai in sè il vero e naturale stato d'animo della preoccupazione. In ciò consiste la verità della vita scenica dell'attore.

Se voi non suggerite all'attore (o non la aiutate a trovare) dei semplici problemi fisici da eseguire e non inserite in questi problemi atteggiamenti caratteristici (dettati dalla vita del personaggio) l'interpretazione dell'attore sarà priva di verità. Il vostro attore tenterà di « spremere » un sentimento e « spremere un sentimento » in astratto, senza una corrispondente azione è un problema infruttuoso. Non bisogna « spremere » un sentimento, bisogna sentire. Perciò determinando i problemi di una scena ricordate che l'attore li deve risolvere con semplici azioni fisiche, e l'esatta espressione dell'attore comporrà la vita del personaggio. Vi sono attori che sdegnano lo studio dei semplici problemi fisici, come se questi precludessero loro il sor-

gere del sentimento. Immaginate che un attore deva battere un chiodo alla parete, appendervi un quadro, scendere dalla sedia e spalancare una finestra. Se l'attore (usando indifferentemente oggetti veri durante la ripresa o oggetti immaginari durante le prove) non eseguirà esattamente, minuziosamente e con naturalezza tutte le azioni fisiche necessarie per battere il chiodo, appendere il quadro, scendere dalla sedia e spalancare la finestra, nemmeno il suo stato d'animo acquisterà verità. L'attore, secondo le esigenze del soggetto, deve potere, ad un momento dato, gioire, adirarsi, indignarsi, essere innamorato ecc. Se l'esecuzione, da parte dell'attore, dei semplici problemi fisici non sarà vera e naturale al massimo non ci sarà verità nel suo stato di animo, il suo viso, i suoi occhi saranno falsi e tradiranno la finzione. A tutto ciò voi dovete dedicare un'attenzione particolare, poichè è la verità delle semplici azioni fisiche che crea la base per la verità dello stato d'animo dello attore, necessaria tanto a teatro quanto nel film. A teatro sono possibili casi di *finzione*, quando l'attore non esegue l'azione fisica, mentre davanti alla macchina da presa le azioni devono sempre essere eseguite di fatto e devono essere il più possibile vere. L'attore cinematografico non può creare un'interpretazione con ciò che sente dentro, ma deve entrare in uno stato d'animo autentico, impadronirsi di sensazioni autentiche e profonde, che per essere espresse esigono una logica e un equilibrio delle azioni fisiche. Nella vita l'uomo agisce sempre con naturalezza e sullo schermo l'interpretazione dell'attore deve essere vera e vitale: quindi in primo luogo è necessaria la verità e la naturalezza delle azioni fisiche che consentiranno all'attore di acquistare lo stato d'animo necessario.

ASCOLTIAMO STANISLAVSCHI

Stanislavschi scriveva: « L'esatta soluzione del problema fisico ci aiuterà a creare uno stato psicologico opportuno ».

« In caso contrario sarete tratti *automaticamente* all'interpretazione generica. Sappiate fissare il carattere di un personaggio procedendo dalle più semplici azioni, legate naturalmente a tutta la figura nel suo complesso. È necessario che la più piccola azione ausiliaria sia studiata fino ad ottenere la verità e solo a questa condizione lo spettatore potrà credere all'autenticità del personaggio ».

« Non disdegnate le minime azioni fisiche e imparate a curarle per la verità e la fiducia nell'autenticità del lavoro sul palcoscenico ».

« ... la minima azione fisica, le minime verità fisiche e la fiducia in esse acquistano sul palcoscenico una grande importanza non solo nei momenti di minore impegno, ma anche nelle scene culminanti, nei punti di massimo sviluppo della tragedia o del dramma ».

« Non pensate allo sforzo *tragico*, rinunciate a quel grado di tensione drammatica che preferite, al *pathos*, e all'*ispirazione* tra virgolette! Dimenticate lo spettatore e l'impressione che potreste fare su di lui e in luogo di simili delizie artistiche, limitatevi alla perfetta realizzazione delle piccole azioni fisiche, alle piccole verità fisiche e alla fiducia sincera nella loro autenticità! ».

« Col tempo comprenderete che ciò è necessario non solo per la naturalezza, ma anche per la verità del vostro stesso sentimento e che anche nella vita i sentimenti più elevati non di rado si manifestano attraverso le più usuali e piccole azioni fisiche ».

Noi, che siamo artisti, dobbiamo saper sfruttare il fatto che le minime azioni fisiche inserite nei conflitti più decisivi acquistano forza enorme. È in tali condizioni che si crea una perfetta corrispondenza tra corpo e spirito, tra sentimento e azione, grazie alla quale i dati esterni stimolano l'emozione interna e questa provoca quelli: pulire una macchia di sangue stimola la realizzazione dei piani ambiziosi di Lady Macbeth e i piani ambiziosi di Lady Macbeth la costringono a pulire la macchia di sangue. Nel monologo di Lady Macbeth si alternano il pensiero per la macchia di sangue ed il ricordo dei particolari dell'uccisione. La piccola, reale azione fisica del pulire la macchia acquista grande importanza nella vita di Lady Macbeth e il forte impulso (i piani ambiziosi) necessita dell'aiuto della piccola azione fisica.

Ma vi è una ragione ancora più semplice e pratica per cui la verità delle azioni fisiche acquista un significato importante nei momenti di maggiore tensione drammatica. Ed è che in una scena tragica l'attore deve raggiungere il vertice di emozione creativa. Ciò è particolarmente difficile. Infatti quale violenza su se stesso deve compiere l'attore, che non è soggetto all'impulso naturale della passione! Non è facile giungere a quei toni e a quegli atteggiamenti che sono prodotti soltanto dalla passione, mentre è facilissimo girare l'ostacolo e artigianescamente sostituire all'espressione di un sentimento autentico una serie di contrazioni muscolari. Sforzi del genere sono semplici e possono diventare abituali fino al punto da costituire un'abitudine meccanica. È questa la linea di minor resistenza.

Per evitare simili errori bisogna appoggiarsi a qualcosa di reale, stabile, organico e sensibile. Ecco dunque necessaria un'azione chiara, precisa, facilmente eseguibile e tipica del momento dato. Essa ci guiderà naturalmente nella giusta direzione e ci impedirà nei momenti più difficili di deviare sul sentiero sbagliato.

Appunto nei momenti di maggiore intensità drammatica le semplici azioni fisiche cui è facile appoggiarsi acquistano, data la loro importanza, un significato essenziale. Più sono semplici, accessibili ed eseguibili, più sarà facile appoggiarvisi nei passaggi di maggiore difficoltà. La loro esatta soluzione guiderà ad un'interpretazione esatta. Ciò preserverà l'artista da una linea di minor resistenza, cioè dal generico e dall'artigianesco.

Vi è un'altra condizione molto importante che dà forza e significato alla semplice, piccola azione fisica.

La considerazione è la seguente: se dite all'attore che la sua parte e i problemi e le azioni che vi sono connessi sono psicologici, profondi e drammatici, egli subito comincerà a sforzarsi e a forzare l'espressione oppure rovistare invano la sua immaginazione per risolvere a suo modo le varie singole scene. Ma se voi ponete all'attore un semplice problema fisico inquadrato in modo tale da interessare ed emozionare, egli cercherà di eseguire l'azione senza spaventarsi e senza preoccuparsi se in ciò che fa c'è psicologia, profondità o dramma.

Allora l'esigenza di verità acquista tutti i suoi diritti e diviene una delle principali caratteristiche cui mira la tecnica psicologica dell'espressione artistica.

I grandi scrittori sanno circondare le situazioni più importanti da piccoli problemi fisici, in cui si celano eccitamenti seducenti per l'appalesarsi dello stato d'animo.

« Noi siamo particolarmente attenti alle azioni fisiche, piccole o grandi che siano, per la loro verità chiaramente avvertibile; sono esse che creano la vita del nostro corpo, vale a dire la metà di tutta l'interpretazione. Noi siamo particolarmente attenti alle azioni fisiche perchè ci aiutano a fermare l'attenzione dell'attore nei limiti della scena e della parte e la ordinano costituendo una precisa e consistente linea interpretativa ».

« La logica e la conseguenza delle azioni fisiche hanno pure la loro importanza: esse creano l'ordine, l'armonia, il senso e determinano l'azione autentica, produttiva e razionale ».

« Nella vita reale non vi prestiamo attenzione, poichè tutto si svolge naturalmente ».

« *LA VERITA' TEATRALE* » *È MENZOGNA SULLO SCHERMO*

Gli attori teatrali agiscono in un ambiente più dipinto che costruito, in costumi convenzionali, su sfondi altrettanto poco veri. Pure, l'artificio della scenografia non è accolto dallo spettatore come falso e non rispondente a realtà e ciò significa che si crea a teatro una speciale convenzione per cui lo spettatore, di fronte ad elementi non veri, li accetta come veri e naturali.

Al contrario, tutto ciò che la macchina da presa riprende deve essere reale e autentico oppure imitante a perfezione il reale e l'autentico. Affinchè il film susciti emozione nello spettatore è necessario mostrare sullo schermo la *realtà*.

La macchina da presa e il microfono hanno vista acuta e udito acuto.

Così come l'ambiente, i costumi e il trucco degli attori teatrali sono poco naturali, così sono inammissibili sullo schermo i loro movimenti e la loro dizione. La naturalezza delle azioni e degli atteggiamenti degli attori è condizione importantissima per ottenere la verità cinematografica. Voi, registi, dovete ricordarvene continuamente e dovete cercare il massimo di realtà in ogni particolare delle riprese.

LA PAROLA SULLO SCHERMO

L'attore cinematografico deve parlare come nella vita e non come a teatro. Sul palcoscenico l'attore non può parlare come nella vita se vuol essere sentito in sala. Perciò esiste una « dizione » teatrale e un'« impostazione » teatrale della voce (dizione e impostazione della voce sono necessarie anche per il cinema, ma in eccezioni particolari). Nel parlare di un attore cinematografico non si deve avvertire nè la dizione teatrale nè l'impostazione teatrale della voce.

L'educazione teatrale dei mezzi vocali, l'impostazione della voce e la dizione teatrale sono spesso intollerabili per il cinema poichè risultano artifi-

ciose e poco naturali. Gli uomini nella vita hanno generalmente dei difetti di pronuncia e di dizione: l'attore deve esserne privo, mentre la loro conoscenza potrà essergli utile per creare volutamente una particolare caratteristica a questo o a quel personaggio che interpreta.

Vi sono attori che, come risultato del lavoro sulla dizione, acquistano un particolare modo di parlare che definiscono « scenico » e alcuni tentano di giustificarsene adducendo la necessità del parlare « artisticamente » e « correttamente ». È inutile soffermarsi sull'assurdità di questa teoria e sui danni che ne derivano se applicata al lavoro cinematografico.

Del pari assurdo e dannoso è il parlare « sciatto » degli attori cinematografici. È un difetto che hanno molti attori del cinema muto. Avendo dovuto per molti anni far giungere ai limiti del virtuosismo la loro tecnica mimica, hanno naturalmente trascurato la voce, nè successivamente hanno mai cercato di perfezionarla. Non bisogna per questo credere che un attore che ha lavorato tutta la sua vita nel teatro saprà necessariamente parlare bene per il cinema, dove invece molto spesso la sua voce suonerà falsa. Ciò che importa è saper dire il necessario, saper creare un effettivo e razionale « sfruttamento » della parola. E bisogna non solo saper parlare, ma anche saper ascoltare. Nella vita parliamo efficacemente perchè vogliamo comunicare i nostri pensieri ed essere capiti; nella vita ascoltiamo efficacemente perchè vogliamo sentire e capire.

Ascoltare significa saper vedere ciò che gli altri ci dicono e parlare significa disegnare per i nostri ascoltatori immagini visive. *Parlare significa agire.*

« *SOTTOTESTO* »

Il lavoro del regista con gli attori, per quanto riguarda la voce, è particolarmente difficile. Il cinema sonoro è un'arte molto giovane e nei suoi confronti il teatro può essere considerato un vegliardo, ma l'esperienza teatrale in questo campo può essere utilizzata solo in piccola parte dal cinema.

Sarà bene che nel vostro lavoro teniate presenti le seguenti considerazioni:

1) Il vostro attore deve possedere un apparato vocale perfetto. Pensate anche a questo quando scegliete i vostri attori.

2) In taluni casi l'attore può avere delle imperfezioni vocali di origine fisica che sono inavvertibili nella vita o sulla scena, ma che il microfono registra chiaramente.

3) Se all'attore riesce difficile di ottenere le inflessioni di voce volute, dovete trovargli le condizioni più favorevoli, suggerirgli i più opportuni dati emotivi. Ricordate che parlare significa agire.

4) L'elemento principale per l'acquisizione di un'espressione vocale naturale ed espressiva è quello che noi chiamiamo il « sottotesto ».

Il sottotesto è una linea interna della parte, presente ininterrottamente nell'azione scenica sotto le parole e i movimenti, e li giustifica e li amplia continuamente. Taluno pensa che il sottotesto sia la linea interna della parte che vivifica soltanto le parole dei personaggi. Ciò è inesatto: *il sottotesto dà senso, colore e rilievo non solo alle parole dell'attore ma anche ai suoi movimenti, cioè giustifica tutta l'azione dell'attore.*

Ecco alcuni esempi elementari di sottotesto.

1. — Per il movimento:

voi salutate un nemico — il movimento della mano ha una sua caratteristica;

voi salutate un amico — il movimento della mano ha un'altra caratteristica;

voi salutate un uomo debole e malato — il movimento della mano ha una caratteristica ancora nuova.

2. — Per la voce e il movimento:

Immaginate di arrivare tardi a teatro. Per la strada incontrate un conoscente, il quale incomincia a farvi molte domande sulla salute di tutti i vostri parenti. Voi cercate di essere cortese, di rispondere alle domande, e intanto pensate durante tutto questo tempo: « Arriverò tardi o no? ». Se non sapete dominarvi abbastanza, nelle risposte che darete, nei vostri movimenti e in tutta la vostra condotta apparirà una manifesta preoccupazione.

3. — Per la voce:

Voi siete innamorato, ma non avete ancora fatto la vostra dichiarazione. Potete dire alla vostra innamorata una frase comunissima: « Verrò da te », eppure in questa frase trasparirà chiaramente un senso diverso: « Io ti amo ».

Il sottotesto è il senso interno, insito in una parola o in una frase detta, esso è la seconda vita del discorso oppure la seconda vita del movimento. Durante le prove potete indicare all'attore il senso nascosto di una frase, cioè il sottotesto, e l'attore, pronunciando il testo, deve cercare di pronunciarlo con l'intonazione corrispondente alla frase del sottotesto. In tal modo è facile trovare il tono esatto, dare alla frase il suo vero significato. Vale a dire che gli attori, lavorando durante le prove, possono trascurare per un primo tempo il testo e cominciare a pronunciare le frasi del sottotesto, per poi sostituirle con le frasi del testo, dette secondo il loro vero significato nascosto.

Stanislavschi lavorando con i suoi allievi diceva che il senso della creazione sta nel sottotesto, poichè il sottotesto costituisce la ragione per la quale l'autore ha scritto il testo parlato. Gli attori devono rendere il senso dell'opera, comprendendo in modo giusto e vivificando con i loro sentimenti il sottotesto. Egli diceva che il dramma può anche essere letto a casa, ma il suo senso, la sua « anima risuscitata » possono essere sentiti soltanto a teatro attraverso il sottotesto, creato e vissuto dagli artisti.

Così accade anche nell'opera cinematografica.

Il sottotesto determina l'intonazione del discorso.

Il sottotesto determina il ritmo del discorso e dei movimenti.

Lavorando con gli attori sul dialogo, ricordate che non si può separare la parola dai movimenti. La parola e i movimenti sono sempre dipendenti l'uno dall'altro. Un uomo che nell'eccitazione pronuncia la parola: « fuori », quasi sempre rafforzerà il suo ordine con un movimento della mano o della testa, indicante la porta, o con un pugno battuto sul tavolo, o con un passo in avanti. Soltanto in casi eccezionali si può dire « fuori » e restare immobili. Ecco la ragione per cui l'attore non raggiungerà la verosimiglianza e la natu-

ralezza del parlare se trascurerà i movimenti. Il sentimento fa nascere il complesso delle parole e dei movimenti, e le parole e i movimenti aiutano a trovare il sentimento.

Se durante le prove di un brano non sapete ottenere dall'attore un discorso esatto e naturale, controllate nel brano in questione l'adeguato movimento fisico. Una semplice azione fisica aiuta a dire esattamente anche la frase più difficile.

LA COMUNICATIVITA'

Una delle condizioni principali perchè gli attori vivano veramente davanti alla macchina da presa consiste nella comunicatività dei personaggi. L'attore deve saper comunicare con i compagni di scena, con l'ambiente che lo circonda, con gli oggetti. (Non è ammissibile la forma della « comunicatività » con la macchina da presa, quando l'attore, recitando, guarda la macchina come si guarda talvolta sulla scena il suggeritore oppure il pubblico).

Accanto alla regìa, voi studiate la recitazione e dovete sapere pertanto che cosa è la « comunicatività ». Ma ricordatevi che dovrete lavorare con attori diversi: alcuni di essi conoscono il « sistema » del Piccolo Teatro d'Arte, altri no, oppure lo conoscono soltanto per sentito dire. Il capitolo La « comunicatività » nel libro *Il lavoro dell'attore su se stesso* è molto difficile e richiede una spiegazione accurata da parte dell'insegnante. La « comunicatività » è uno dei punti più difficili del lavoro dell'attore. Spiegatela nel modo più semplice: ad un attore riesce facile lavorare con un certo collega, con lui si sente legato nell'azione scenica, unito, rafforzato; con un altro gli riesce difficile, egli recita soltanto per sè, non pensa all'altro, non vive con lui un'interpretazione comune, non lo aiuta. Non si può restare indifferenti verso il proprio partner, verso l'ambiente circostante, verso gli oggetti. L'attore deve essere in relazione diretta con quanto lo circonda, l'attenzione dell'attore deve essere sempre rivolta al punto più importante, al punto necessario, senza il quale non può esistere un'azione reale. Comunicatività significa attenzione visiva e auditiva. Comunicatività significa azione e azione reciproca. L'attenzione dell'attore frequentemente si concentra nei suoi occhi.

Durante le prove, seguite la vita degli occhi degli attori. Ricordatevi dei primi piani, i quali mostrano allo spettatore il viso dell'attore e i suoi occhi come « ingranditi ».

Ma non soltanto nei primi piani, anche nei piani medi gli occhi dell'attore sono visti da tutti gli spettatori ben più chiaramente che non a teatro. Durante le prove, state bene attenti affinchè i vostri attori guardino e vedano in modo opportuno, e parlino ed ascoltino in modo opportuno.

Ricordate le parole di Stanislavschi: « Ho già detto più di una volta che sul palcoscenico si può guardare e vedere e si può anche guardare e non vedere niente. Ovvero, più precisamente, si può sulla scena guardare, vedere e sentire tutto ciò che accade, ma interessandosi a quanto avviene nella sala oppure fuori del teatro.

Inoltre si può guardare, vedere e assimilare quanto si vede, ma si può pure guardare, vedere e non assimilare nulla di quanto avviene sulla scena.

Insomma, esiste un modo di guardare reale ed uno esteriore, formale, o, come si dice, « un modo di guardare protocollare », ad « occhio vuoto » come si dice nella nostra lingua.

Per mascherare il vuoto interno esistono dei trucchi di mestiere, ma essi non fanno che rafforzare il senso di vuoto di due occhi spalancati.

Non è neppure il caso di dire che questo modo di guardare è inutile e dannoso. Gli occhi sono lo specchio dell'anima. Gli occhi vuoti sono lo specchio dell'anima vuota. Ciò non si deve dimenticare! ».

« ... E così, sulla scena, ci deve essere intensità negli occhi, negli orecchi, in tutti gli organi dei cinque sensi. Se si deve sentire si deve sentire ed ascoltare sul serio. Se dobbiamo guardare, dobbiamo guardare e vedere veramente, non scivolare con gli occhi sull'oggetto senza soffermarcisi. Ci dobbiamo afferrare all'oggetto, per così dire, con i denti. Ciò non significa, però, che si debba compiere uno sforzo eccessivo ».

Una simile « presa da bulldog » la otterrete dai vostri attori soltanto se essi comunicheranno in modo esatto e attivo con i loro compagni di scena e con l'ambiente che li circonda.

GUIDATE GLI ATTORI

Ricordate che un attore freddo ed indifferente recita in modo indifferente. Voi dovete essere capaci di « smuovere », « accendere », ispirare l'attore, obbligarlo a voler recitare, a voler parlare, a voler muoversi.

Il regista, il quale si fida in tutto degli attori, non trasmette loro il suo carattere, il suo sforzo e la sua energia, è un cattivo lavoratore. Voi non riuscirete mai a far sì che l'attore superi la sua timidezza, la sua confusione, incomprensione, indifferenza, pigrizia, indisciplina, se non saprete in modo chiaro, preciso e fermo ciò che volete.

Osservate una severa disciplina di lavoro. Se non sarete disciplinati voi, non otterrete disciplina dagli altri.

RICORDATE

Il regista è la guida creativa degli attori! Allenate e rafforzate la vostra volontà e la vostra disciplina. Sappiate guidare gli attori. Dovete sempre saper bene ciò che volete. Dite agli attori in modo semplice, chiaro e comprensibile ciò che volete ottenere da essi. Consigliatevi con gli attori, lavorate collettivamente.

CONDIZIONI SPECIALI PER IL LAVORO DELL'ATTORE NEL CINEMA

Il cinema, a differenza del teatro, ha tutta una serie di speciali esigenze, per quanto riguarda il lavoro degli attori. Ciò dipende dalla « precisione » della nostra arte. Il film deve avere un determinato metraggio. I pezzi di montaggio che compongono una data scena e tutto il film devono pure essi avere una determinata lunghezza. I pezzi di montaggio, di regola, non sono lunghi. Essi vengono proiettati sullo schermo per alcuni secondi, la loro durata arriva raramente fino a un minuto. Il film si compone di singoli pezzi e così viene pure ripreso, restando ogni pezzo fissato separatamente.

Pertanto l'azione dell'attore viene ripresa a piccoli brani separati, cia-

scuno dei quali ha una determinata lunghezza (in base alla sceneggiatura di montaggio). L'attore cinematografico, durante le riprese, non agisce ininterrottamente (a scene o ad episodi interi), ma sempre a pezzi separati, secondo le esigenze drammatiche.

L'attore cinematografico, recitando durante le riprese a piccoli brani separati, viene ripreso in ogni brano non subito dopo il precedente, ma dopo un notevole intervallo di tempo. Tali intervalli durano più minuti e qualche volta anche parecchie ore e giorni.

L'attore cinematografico, lavorando a piccoli brani, con sensibili intervalli tra le varie riprese, agisce senza seguire lo sviluppo logico dell'azione, ma obbedendo all'ordine che risulta comodo per la realizzazione tecnica delle riprese. I vari brani dell'azione vengono ripresi, per così dire, « in ordine sparso ».

L'attore teatrale recita nel tempo di una sola serata. L'attore cinematografico recita nel film nel tempo di alcuni mesi.

L'attore teatrale non ha alcuna necessità di ricordare in modo assolutamente preciso i propri movimenti, sia dal punto di vista della loro durata, sia da quello della loro disposizione nello spazio. Lo spettatore osserva l'azione che si svolge sulla scena da molteplici punti di vista. L'attore cinematografico deve muoversi calcolando il campo d'azione dell'inquadratura, che talvolta può essere estremamente ristretto (nel primo piano, ad esempio).

L'attore teatrale deve uscire di scena perchè lo spettatore cessi di vederlo, l'artista cinematografico basta che si sposti talvolta di uno o due centimetri per « uscire dall'inquadratura » oppure « uscire di fuoco ».

L'attore teatrale non può mai occupare questa o quella precisa posizione nello spazio della scena in rapporto allo spettatore. L'attore cinematografico deve muoversi in modo preciso nel limitato spazio dell'inquadratura, e gli spettatori lo vedono sempre da uno stesso punto di vista, dal punto di vista cioè dell'obbiettivo della macchina da presa. Se il viso dell'attore deve essere visto sullo schermo « di tre quarti », basta che l'attore volti la testa di un solo centimetro, allontanandosi dalla macchina, ed egli risulta già ripreso « di profilo ». Ora immaginate che nello stesso momento dall'occhio dell'attore sia scesa una lacrima; lo sbaglio di un solo centimetro renderà questa lagrima invisibile allo spettatore.

L'attore teatrale deve pronunciare tutte le parole rivolto verso la sala in modo tale che tutti gli spettatori possano udirle. L'attore cinematografico deve parlare in modo tale che lo « senta » il microfono, e il microfono possiede un udito estremamente fine.

Così notiamo insieme la sensibile differenza che esiste tra la tecnica di recitazione degli attori teatrali e di quelli cinematografici. Le particolarità del cinema rendono sotto un certo aspetto più difficile il lavoro dell'attore, ma da un altro lo rendono più facile nei confronti del teatro. Le particolarità del cinema vi impongono la necessità di studiare la speciale tecnica dell'attore cinematografico per tenerne conto durante le prove.

Esaminiamo ora gli svantaggi e i vantaggi della tecnica della recitazione cinematografica in confronto alla corrispondente tecnica teatrale: la ripresa

di brani brevi non consente all'attore cinematografico di « immedesimarsi » a poco a poco col personaggio, così come avviene a teatro. La ripresa di brani brevi esige dall'attore cinematografico un'« ispirazione » fulminea, una rapida concentrazione creativa. L'attore di teatro ricorda con molta difficoltà i minimi particolari della sua parte, data la lunghezza della recitazione (un'intera serata). L'attore cinematografico ricorda facilmente anche le sfumature più minute, poichè le riprese avvengono a piccoli brani dell'azione.

L'attore cinematografico deve necessariamente possedere una memoria emotiva estremamente sviluppata.

Egli deve ricordare i propri sentimenti, il proprio carattere, le proprie sensazioni e il ritmo di ogni brano, poichè i brani vengono ripresi non soltanto a notevoli intervalli di tempo, ma molto spesso anche senza un ordine logico. (Voi, registi, dovete essere « custodi » della memoria emotiva dei vostri attori).

Ma nello stesso tempo l'attore di teatro non può vedere se stesso sulla scena, nè controllare il proprio lavoro dal di fuori. Invece l'attore cinematografico si vede e si ascolta sullo schermo nei singoli brani della sua recitazione, durante tutto il periodo delle varie riprese e, di conseguenza, può controllare il proprio lavoro. L'attore cinematografico deve agire in modo preciso nel campo dell'inquadratura ed essere capace di sentire in questo campo ogni suo movimento, sia pur minimo; l'attore di teatro non ha sulle sue spalle che una piccola parte di questa fatica. Però l'attore cinematografico, ha la possibilità di essere mostrato dai punti di vista più vantaggiosi ed espressivi, negli angoli visivi più efficaci ai fini di una data inquadratura. I primi piani offrono all'artista cinematografico la possibilità di mostrare allo spettatore le espressioni più sottili del suo volto e dei suoi occhi, nonchè, quasi separatamente, la vita delle parti del suo corpo, cioè del suo strumento di attore. Ciò non è possibile a teatro.

La necessità di parlare chiaramente, in modo da essere uditi da tutti gli spettatori, crea nell'attore di teatro una dizione, una pronuncia speciali. Nulla impedisce all'artista cinematografico di parlare in modo semplice e naturale, senza pensare all'enorme spazio della sala cinematografica.

Infine, l'attore di teatro non può mai agire in mezzo a oggetti veri e alla realtà della natura, egli non può andare « veramente » a cavallo, correre su una locomotiva, volare in aeroplano, ecc.

A teatro le possibilità del montaggio sono limitate, nel cinematografo sono estremamente larghe e il montaggio aiuta l'attore a mostrare la vita del personaggio in modo particolarmente chiaro ed espressivo.

LA MEMORIA EMOTIVA

Ora sapete che una delle condizioni più importanti perchè l'attore cinematografico lavori in modo artisticamente produttivo consiste nel fatto che egli deve essere fornito di memoria emotiva, altrimenti egli non saprà vivere nei piccoli brani separati dalle riprese.

La memoria emotiva è necessaria anche per la creazione della parte perchè l'attore si serve della sua memoria per le sensazioni, cioè della sua conoscenza della vita per la creazione dell'immagine.

Ecco che cosa scriveva a questo proposito Stanislavschi: « Non basta allargare il cerchio della propria attenzione, includendovi i più svariati aspetti della vita, non basta osservare, bisogna anche capire il senso di quanto si osserva, bisogna elaborare dentro di sè le proprie sensazioni che si sono impresse nella memoria, bisogna penetrare nel vero significato di quanto accade intorno a noi. Per creare l'arte e raffigurare sulla scena « la vita dello spirito umano », è necessario non soltanto studiare questa vita, ma anche avvicinarvisi direttamente in tutte le sue manifestazioni, ogniqualvòlta ed ovunque ciò sia possibile. Senza di ciò, la nostra potenza creativa si inaridirà, si trasformerà in uno schema fisso. Un uomo che osserva dal di fuori la vita che lo circonda, che sperimenta su di sè le gioie e i dolori dei fenomeni circostanti, ma che non penetra nelle loro cause complicate, nè scorge dietro di esse i grandiosi avvenimenti della vita, ricchi di enorme drammaticità, di enorme eroismo; quest'uomo è negato alla vera creazione. Per vivere per l'arte, è necessario penetrare a qualunque costo il senso della vita circostante, stimolare la propria intelligenza, completarla con le cognizioni mancanti, rivedere le proprie concezioni. Se l'artista non vuole uccidere la propria creatività, non deve guardare la vita con occhio banale. Un uomo banale non può essere un artista degno di questo nome. Invece l'enorme maggioranza degli attori è composta appunto da uomini banali, i quali fanno la loro carriera sui palcoscenici dei teatri ».

« Quanto più vasta è la memoria emotiva, tanto maggior materiale essa contiene per la creazione interna, tanto più ricca e completa risulta la creazione dell'artista. Credo che ciò sia troppo chiaro per dover essere spiegato ulteriormente ».

Voi dovete capire appieno queste parole e dovete ripeterle ai vostri attori. La memoria emotiva è necessaria alla creazione dell'attore sia nel periodo in cui viene elaborata la parte, sia per la ripetizione di quanto è già stato trovato.

Come si possono dunque aiutare gli attori a trovare il sentimento necessario durante le prove e a conservarlo durante le riprese? Anche qui la risposta si può trovare in Stanislavschi, il quale parla del necessario legame che esiste tra la regìa e lo stato d'animo dell'artista.

« Da una parte, gli attori cercano nelle indicazioni del regista la base dei propri sentimenti e il chiarimento dei compiti da eseguire, dall'altra parte la regìa stessa si avvale dello stato d'animo dell'attore e del diverso modo con cui vengono eseguiti i compiti stabiliti ».

In tal modo il legame tra la memoria emotiva degli attori e la funzione del regista in questo campo non esige evidentemente ulteriori chiarimenti. Perciò:

1) Durante le prove con i vostri attori fissate in modo preciso le caratteristiche della scena. Durante le prove cercate la soluzione migliore e, dopo averla trovata, senz'altro fissatela, ricordatela a voi stessi, costringete gli attori a ricordarla anch'essi in modo preciso. (Perchè in seguito, durante le riprese, voi dovrete riprendere le singole parti di una scena, le sue inquadrature frazionate).

2) Fissate (cioè ricordate con precisione) con i vostri attori le soluzioni trovate l'una dopo l'altra, problema dopo problema.

3) Fissate (cioè ricordate con precisione) con i vostri attori un movimento dopo l'altro, legati indissolubilmente alla parola.

Una frase dopo l'altra, legate indissolubilmente all'azione.

Una parola dopo l'altra, legate indissolubilmente al movimento.

Dell'ultimo, terzo punto, bisogna parlare a parte: a teatro si considera errata, dal punto di vista creativo, la determinazione precisa, da parte dell'attore, della sua interpretazione non soltanto secondo i sentimenti e le emozioni, ma anche secondo i movimenti. Nel cinema la cosa è diversa: se gli operatori e il regista hanno disposto inquadratura e microfono secondo l'azione dell'attore, qualsiasi anche minimo mutamento nei movimenti o nelle parole dell'attore, durante la ripresa, possono provocare un danno.

Ecco perchè è importante, per la ripresa, elaborare la parte in modo tale da evitare qualsiasi imprevisto davanti alla macchina da presa.

Spesso l'improvvisazione dell'attore durante la ripresa costringe il regista a ripetere l'inquadratura. Nello stesso tempo l'attore deve essere capace di sfruttare l'imprevisto sorto durante la ripresa; spesso il caso può portare qualche soluzione nuova ed interessante. Ma l'imprevisto rimane imprevisto e raramente esso può portare ad un successo, mentre nella maggior parte dei casi guasta l'inquadratura.

FATE IL MAGGIOR NUMERO DI PROVE POSSIBILI

Il tempo minimo di prova (di elaborazione e di ripetizione) può essere stabilito nel rapporto di uno a cento. Vale a dire che per provare un minuto d'azione è necessario provare cento minuti. Trattandosi di film particolarmente complicati, con registi ed attori principianti oppure in ambiente di studio, è necessario provare ancora di più.

RICORDATE | Quante più prove si fanno, tanto migliore è il risultato; non abbiate mai paura di « riprovare » la scena!

Se i vostri attori recitano una scena molto bene, ripetetela ancora una volta o due al massimo e terminate la prova. Ripetere senza fine ciò che è stato ben fatto non è soltanto inutile ma anche dannoso.

Quando bisogna porre termine alle prove? Quando gli attori lavorano senza sbagli. Quando voi e gli attori siete convinti che non ci saranno più sbagli. Quando non potrete più correggere niente di essenziale sulla scena.

RICORDATE | Se non sapete bene che cosa volete ottenere dai vostri attori, non cercate di continuare il lavoro, smettete subito la prova.

IL VOSTRO ATTORE È UN OPERAIO, UNO SPORTIVO, UN COMBATTENTE.

Si è già detto che l'attore cinematografico, a differenza dell'attore teatrale, agisce spesso tra oggetti reali e in mezzo alla vera natura. Nel film ai vostri attori toccherà fare un po' di tutto.

Non abbiamo qui la possibilità di passare in rassegna tutto il lavoro fisico, sportivo e militare, che dovrete proporre ai vostri attori (naturalmente con l'aiuto di esperti).

RICORDATE | Nel cinematografo non si « rappresenta », non si imita, ma si agisce con un determinato scopo e conformemente a questo scopo.

Immaginate che sullo schermo sia presentato un attore al volante di una automobile, e che l'attore finga di guidare maneggiando il volante a casaccio. Forse che lo spettatore crederà a quei movimenti falsi? Sullo schermo l'attore quando guarda deve guardare e quando parla deve parlare, quando agisce deve agire e anche se spacca la legna, deve veramente spaccare la legna e non soltanto fingere di spaccarla. Lo stesso dicasi per il nuotare, il cavalcare o guidare una macchina. Naturalmente, non tutti gli attori possono compiere oltre alle azioni fisiche anche il vero lavoro fisico. In questi casi l'attore viene sostituito dalla controfigura. Tale sostituzione è talvolta possibile e viene realizzata, ma bisogna cercare di ridurre al minimo il numero e il lavoro delle controfigure. Molte cose può fare l'attore stesso se si sarà preventivamente allenato, nè c'è bisogno di dimostrare che sostituendolo con una controfigura si ottengono risultati di minore effetto.

In seguito saprete come il montaggio possa semplificare questo lavoro al vostro attore, che il ritmo della ripresa può prestargli aiuto, tuttavia ugualmente all'attore è necessario un buon allenamento per saper compiere un lavoro fisico sullo schermo.

Voi e i vostri aiutanti dovete organizzare, con l'aiuto di specialisti, l'allenamento fisico dei vostri attori e seguirne l'esecuzione.

LE SCENE DI MASSA: IL LAVORO PIU' DIFFICILE PER IL REGISTA CINEMATOGRAFICO

Le prove delle scene di massa si fanno quasi sempre nello stesso giorno della ripresa. L'organizzazione di queste scene è cosa particolarmente difficile e vi prendono parte tutti i componenti del gruppo di ripresa.

La vita reale della massa sullo schermo nasce prima di tutto da una messa in scena bene ideata dal regista. Dopo aver stabilito l'idea generale, l'azione generale, i brani e singoli compiti, voi dovete realizzarli nella pianificazione dell'azione delle masse. Le prove e la ripresa delle scene di massa richiedono una seria preparazione da parte del regista, nonchè la suddivisione preventiva dell'azione.

Ideando le scene di massa, pensate chiaramente alle caratteristiche che dovranno acquistare nel quadro dell'azione generale. La massa può essere ripresa in un'inquadratura totale o in una serie di inquadrature, così da suggerire, nella composizione di movimenti e di incontri di figure umane, un'emozione simile a quella provocata dai singoli volti con le loro espressioni. La massa può agire come « secondo piano », come sfondo all'azione dei protagonisti, i quali possono agire al centro della scena di massa in quanto partecipanti o guide dell'azione della massa.

Il carattere della scena di massa determina non soltanto l'impostazione generale, ma altresì il montaggio, il risalto dei singoli, dei gruppi, delle figure, dei protagonisti ecc.

LE PROVE PRELIMINARI

RICORDATE | I film devono essere girati rapidamente e con poca spesa.

Di solito cos'è che intralcia le riprese, allunga la lavorazione, abbassa il livello artistico del film e aumenta le spese di produzione? Il fatto di non ricorrere alle prove preliminari prima che si inizi la lavorazione.

Se inizierete la lavorazione senza prove preliminari e vi limiterete a provare le scene e i brani soltanto nel giorno della ripresa, gran parte di quel giorno sarà occupata dal vasto lavoro con gli attori. Durante questo tempo devono essere pagate le spese del teatro di posa (intanto vi potrebbe lavorare un altro gruppo) e costa la luce, gli operai addetti al teatro, i tecnici del vostro gruppo. In tal modo si allunga irrazionalmente la durata delle riprese e di conseguenza diminuisce la capacità di produzione degli studi.

Il livello artistico dei film si abbassa, poichè senza prove preliminari le riprese avvengono seguendo non l'ordine logico dettato dalla sceneggiatura, ma l'ordine imposto dalle esigenze della lavorazione. L'attore ha bisogno di un certo periodo di tempo per impadronirsi del suo personaggio: se voi non fate uso delle prove preliminari, gli attori non hanno la possibilità di creare delle immagini artistiche di valore. È necessario garantire agli attori la possibilità di un lavoro conseguente, graduale e di considerevole durata sul personaggio. Durante le riprese girate « a caso » la memoria emotiva degli attori e del regista viene violentata. Usando invece le prove preliminari si facilita il ricordo dei vari sentimenti trovati dagli attori in tutti i brani della parte. Senza prove preliminari le linee di sviluppo delle parti possono essere trascurate durante le riprese e così il contenuto della sceneggiatura sarà distorto, il film acquisterà un senso diverso e deformato.

È pertanto evidente l'opportunità artistica ed economica delle prove preliminari.

L'utilità del metodo delle prove preliminari è stata controllata non solo sperimentalmente, ma anche in produzione. Nel film *Il grande consolatore* fu utilizzato appieno il metodo delle prove preliminari e quale risultato si ebbe un film pronto in quattro mesi e mezzo (due mesi di prove, due mesi di ripresa e quindici giorni per il suono e per il montaggio). Nello stesso periodo, in quello stesso studio, la lavorazione di un film durava un anno e anche più.

RICORDATE | Il metodo delle prove preliminari è una forma particolare del movimento stacanovista nel processo creativo e produttivo di lavorazione cinematografica.

Commetterete un grande errore se penserete che sia possibile provare in via preliminare tutto il film. Il film non può essere provato preventivamente. Si può provare soltanto la recitazione degli attori, escluse le scene di massa.

Il montaggio del film, la rappresentazione della natura e degli oggetti non possono entrare a far parte delle prove preliminari.

VANTAGGI DELLE PROVE PRELIMINARI

Le prove preliminari offrono la possibilità di stabilire uno sviluppo regolare e una più precisa vita delle immagini viste nella loro interdipendenza ben più di quanto sia possibile nelle prove effettuate soltanto il giorno della ripresa.

Pertanto queste prove innalzano al massimo il livello del lavoro degli attori e del regista, giovano a perfezionare, a controllare ed a fissare i particolari e i « piani » di ripresa e consentono di calcolare con una certa approssimazione il metraggio del futuro film.

Le prove preliminari dànno la possibilità di realizzare effettivamente la collaborazione creativa tra regista, attori, operatore, scenografo e compositore.

Queste prove aiutano a stabilire e a precisare l'unicità dello stile.

Queste prove facilitano il lavoro di « messa a punto » degli operatori.

Queste prove dànno la possibilità di ovviare ad eventuali errori nella scelta degli attori.

Queste prove diminuiscono il numero delle modificazioni da apportare al film durante la lavorazione.

COME SI EFFETTUANO LE PROVE PRELIMINARI

Per eseguire le prove preliminari è necessaria una sala relativamente vasta (ad esempio 14 metri per 30). Due terzi della sala o una metà di essa (14 per 12) deve essere occupata dal palcoscenico. Il palcoscenico deve essere possibilmente fornito di due sipari mobili paralleli e di un piano girevole. Il diametro del piano girevole del palcoscenico deve essere almeno di sei metri.

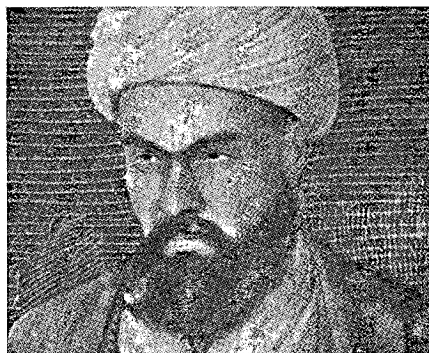
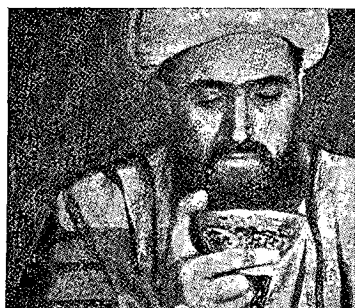
Possibilmente la parete posteriore deve essere di due colori, uno chiaro e uno scuro (la parete chiara, quando è necessario, deve essere coperta con un sipario scuro). Sulla scena vi sia del mobilio semplice, tavoli, sedie, un divano, una poltrona, sgabelli, panche e paraventi.

È desiderabile ci sia una camera laterale, vicina a quella dove si effettuano le prove, affinchè vi possa essere trasportato il materiale ed il mobilio che a un dato momento non serve sulla scena.

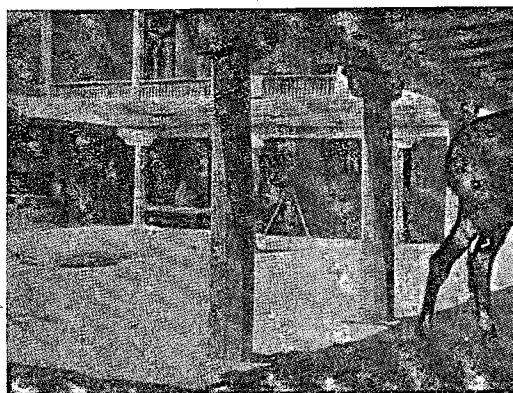
La scena deve essere rischiarata da tre o quattro piccoli riflettori e da alcune lampade.

Qui si svolgeranno le prove preliminari, che alla fine possono concludersi con uno « spettacolo » dimostrativo della recitazione preparata per le riprese.

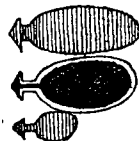
Ricordiamo che questa prova non costituisce la prova del futuro film, cioè le prove e lo « spettacolo » non daranno ancora una completa rappresentazione di ciò che sarà il film. Allo « spettacolo » di prova mancheranno infatti: il montaggio dei piani, la natura, i « dettagli » dell'uomo e degli oggetti, le macchine, ecc.

Quasi tutte le azioni, all'infuori delle scene di massa, possono essere provate e presentate durante lo « spettacolo ».

L. V. CULIESCIOF: Esempi di fotografie completate col disegno, eseguite durante le prove preliminari per prestabilire la composizione delle inquadrature.

MOTIVI DELLA STALLA DI ASIM-SCIAH

Ripreso con movimento ininterrotto
(carrello e panoramica)

31 - Asim-Sciah e l'Iman vanno per la strada. Asim-Sciah dice: *Egli morirà, eppure ha un debito di* 800 *tenga.* L'Iman risponde: *Lavorerà il figlio* (la macchina inizia la panoramica).

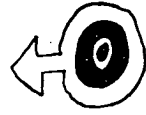
Asim Sciah è vicino al cancello. Grida: *Ahmed!* La malese fa entrare il padrone e l'Iman nel cortile della ricca casa (la macchina li segue in carrello).

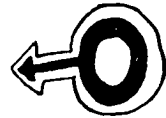
Nel cortile (inizio della nuova panoramica) Asim-Sciah grida alla malese: *Dastarhon biar!* (la macchina segue ancora in carrello Asim-Sciah e l'Iman).

L. V. CULIESCIOF: Esempio di sceneggiatura preliminare di regia con i disegni del suono e il materiale illustrativo degli ambienti, dei tipi e dei costumi.

Poscht! Poscht! (Attenzione!)

11 - L'uomo innaffia la strada del mercato, spruzza l'acqua da tutte parti e grida:

Noni garm! Noni garm! (Paste calde!).

12 - Magazzino di meloni. I meloni riempiono tutta l'inquadratura. Passa il venditore di paste.

13 - Un venditore di pesce grida:

Lukman halol... Lukman halol... (Un pezzo santo...).

14 - Nature morte di frutta.

15 - Dettagli di volti caratteristici di venditori.

16 - Asinelli col basto e senza.

17 - Un uomo distribuisce con tre fiale l'acqua ai passanti.

Obi hudoi! Obi hudoi! (Acqua gratis!).

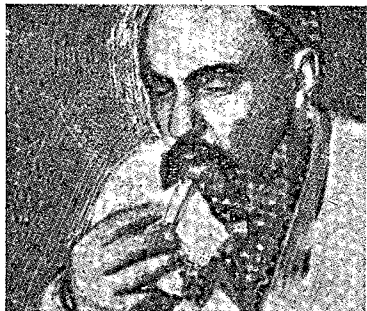
L. V. CULIESCIOF: Esempio di sceneggiatura preliminare di regia con i disegni del suono e il materiale illustrativo degli ambienti, dei tipi e dei costumi.

TAVOLA IV

14 - ... versa di nuovo il thè dalla tazza nella theiera.

15 - Lancia uno sguardo verso Ali Mardon.

16 - Prende un fazzoletto, pulisce la tazza strofinandovi dentro la sporcizia. Voce di Asim Sciah:

— Vi ho aspettato a lungo, Ali Mardon Bek! Ho un affare per voi.

17 - Asim Sciah tossisce, sputa, si pulisce la bocca e pulisce il manico della theiera con lo stesso fazzoletto.

CULIESCIOF: Esempio di sceneggiatura definitiva di regia e di montaggio, con inquadrature fotografate e completate col disegno. (Cfr. con la prima colonna della Tav. I).

Supponiamo di dover presentare un ponticello gettato su un abisso, dove due attori stiano lottando. Mettete sul palcoscenico di prova due tavoli e provate la lotta. Anche se le dimensioni dei tavoli e quelle del vero ponte non saranno le stesse, durante la ripresa gli attori non avranno difficoltà a fare due passi in più o aggiungere alcuni movimenti nuovi.

Perfino le scene di massa possono essere provate almeno in parte, cioè la recitazione individuale di singoli personaggi di queste scene.

Certo che andare a cavallo o in automobile sul palcoscenico di prova non è altrettanto facile.

LO « SPETTACOLO » DI PROVA

La speciale conformazione del palcoscenico permette di presentare le scene che sono state provate. Ecco la risoluzione tecnica del problema. L'azione si svolge o sulla prima o sulla seconda metà della scena. Quando l'azione si svolge sulla prima metà, il secondo sipario resta chiuso e dietro gli aiutanti possono spostare il mobilio e preparare il necessario. Così, scena dopo scena, tutto si svolge ad intervalli minimi: si chiude per un attimo il sipario, dietro si dispone la scena rudimentale, gli attori occupano i loro posti, si apre il sipario, si prepara l'ambiente per la scena successiva. Si chiude il sipario, contemporaneamente si apre il secondo, dopo un attimo si riapre il primo e il brano successivo viene recitato sulla scena interna e così via. Si può in tal modo presentare, seguendo l'ordine della sceneggiatura tutto il susseguirsi degli episodi, delle scene e dei brani. I sipari durante lo « spettacolo » dividono l'azione in scene e permettono al regista di leggere durante gli intervalli le scene e le inquadrature tralasciate perchè impossibili da provare.

PALCOSCENICO PER LO SPETTACOLO DI PROVA

1. - Sipario scuro di fondo.
2. - Stanza per il materiale di scena.
3. - Secondo sipario.
4. - Piattaforma girevole.
5. - Primo sipario.

Ciò che viene tralasciato durante le prove (visioni di esterni, di oggetti, di macchine, scene di massa ecc.) può essere raccontato dal regista, il quale durante gli intervalli, a sipario chiuso, legge i punti della sceneggiatura che non vengono presentati sulla scena.

È bene che il palcoscenico sia fornito di un piano girevole per mostrare l'azione dal punto di vista più opportuno, senza interromperla. Infatti durante le riprese potremo girare con la macchina da presa intorno all'azione

eseguita dagli attori e fissata da differenti punti di vista. Così anche sulla scena di prova, girando la piattaforma durante l'azione, mostreremo gli attori agli spettatori dal miglior punto di vista.

Il piano girevole può essere anche usato durante le prove per mostrare gli spostamenti degli attori: in queto caso il piano girerà ininterrottamente. Gli attori potranno camminare oppure correre restando nello stesso posto rispetto agli spettatori.

Lo « spettacolo » di prova deve essere accompagnato dai brani musicali scritti appositamente dal compositore per il film.

Oltre allo « spettacolo » dimostrativo (e un simile spettacolo è un magnifico controllo dal lavoro di preparazione svolto dagli attori, nonchè della vita delle immagini nel film), il regista ha la possibilità di usare delle prove preliminari per stabilire con la maggior precisione la sceneggiatura di montaggio prima della ripresa e non mentre questa si svolge. Il regista e l'operatore possono stabilire durante le prove la composizione delle inquadrature, fotografandole nell'ordine di montaggio. Queste fotografie possono essere eseguite con uno sfondo convenzionale e poi perfezionate col disegno, così da fornire una precisa indicazione per la successiva definizione delle inquadrature e del trucco (vedi Tavola I).

POSSIBILITÀ OFFERTE DAL METODO DELLE PROVE PRELIMINARI

È molto probabile che, venendo usato su più larga scala il metodo delle prove preliminari, sarà mutato l'ordine di preparazione delle riprese.

L'autore di questo libro ha compiuto il seguente esperimento:

Dapprima, in base alla sceneggiatura letteraria (trattamento), si elaborò una sceneggiatura di regìa non definitiva, ma preliminare, la quale era composta:

1) Da una nota preliminare di montaggio con i disegni del suono (secondo il metodo già usato nel film *Orizzonte*).

2) Dal materiale illustrativo dei luoghi di ripresa degli episodi, dei futuri trucchi e costumi degli attori, dei tipi caratteristici, ecc. (vedi Tavole II e III).

Secondo la sceneggiatura preliminare di regìa fu effettuata la scelta degli attori, preparati i costumi e iniziate le prove.

Durante le prove usavamo una macchina fotografica e le fotografie venivano completate a disegno e graffiate con una lametta per fornire un suggerimento esemplificativo per la formazione dell'inquadratura. Ciò che non poteva essere fotografato veniva disegnato.

In base al materiale ricavato dalle prove fu elaborata una sceneggiatura definitiva di regìa e di montaggio sia con le inquadrature fotografate, sia con quelle disegnate (vedi Tavola IV).

È molto probabile che in seguito risulterà molto più comodo portare a termine prima una sceneggiatura di regìa in base al trattamento e dopo le prove e lo spettacolo dimostrativo, (o meglio contemporaneamente) stendere la sceneggiatura definitiva di montaggio. Ciò darà la possibilità alla direzione cinematografica di controllare al massimo il lavoro del regista e al regista darà

la possibilità di prepararsi accuratamente per le riprese e di eseguirle rapidamente. Si potranno così ottenere sceneggiature di montaggio che non avranno quasi bisogno di aggiunte e di trasformazioni durante le riprese (cosa che, purtroppo, fino ad oggi non è mai successa).

Il piano girevole sulla scena permette di mostrare l'azione secondo l'angolo visuale più opportuno. Di conseguenza per la perfetta ricezione cinematografica di quest'azione manca soltanto il variare delle distanze più vicine e più lontane e l'altezza maggiore o minore della supposta macchina da presa.

Ed ecco, se noi rischiariamo con una luce regolare la scena di prova e poi giriamo tutta l'azione, montando i vari pezzi otterremo quasi una « brutta copia » della futura recitazione degli attori nel film.

In base a questa brutta copia dovremo poi girare nuovamente nel vero ambiente e con luce artisticamente espressiva. La brutta copia ci permetterà di controllare i particolari della recitazione, del montaggio e della colonna sonora.

Non si impiegherà molto tempo per girare questa brutta copia, ad esempio due o tre settimane, il tempo necessario cioè per la preparazione dello « spettacolo ». L'uso della brutta copia potrà rendere inutile lo « spettacolo » di prova, e non solo faciliterà le riprese, ma renderà soprattutto più rapido il montaggio. È inutile sottolineare le larghissime possibilità che l'uso della brutta copia ci offre per quanto riguarda la miglior qualità artistica del lavoro di tutti i partecipanti alla lavorazione e la maggior facilità per la direzione di controllare effettivamente il lavoro dei registi.

Alcuni compagni potranno spaventarsi per il consumo di pellicola. Non c'è ragione di spaventarsi. Al massimo saranno necessari da 1500 a 3000 metri, e in compenso durante le riprese si realizzerà una forte economia di pellicola, che indubbiamente coprirà la precedente spesa (tanto più che per la brutta copia si può utilizzare pellicola di qualità scadente).

Queste proposte per creare una sceneggiatura veramente di ferro, proposte che debbono senz'altro essere messe in pratica, consentiranno ai nostri registi di girare dei film di ottima qualità con la massima rapidità e con minima spesa.

Questa proposta è fatta sotto forma di esperimento, che può determinare uno speciale metodo di produzione se non di tutti, almeno di buona parte dei film attualmente prodotti. Voi, futuri registi, dovete conoscerla e valutarla e se le riprese sperimentali dimostreranno la razionalità di questo metodo, dovrete adoperarlo. Per l'allenamento, in sede didattica, questo metodo di lavoro è straordinariamente utile.

L'AIUTO REGISTA DURANTE LE PROVE

L'aiuto regista deve garantire al regista un lavoro tranquillo e fruttifero durante le prove.

Egli deve:

a) per la linea organizzativa:

Preparare e controllare preventivamente il luogo delle prove.

Preparare e controllare preventivamente la messa a punto della scena e del mobilio.

Controllare l'entrata in scena degli attori durante la prova, fornir loro la sceneggiatura.

Garantire la puntuale partecipazione del truccatore, del costumista e degli altri lavoratori del gruppo.

Controllare la preparazione dei costumi e del trucco.

Organizzare, secondo le indicazioni del regista, la partecipazione alle prove dell'operatore, dello scenografo, del compositore.

Organizzare uno spostamento rapido e silenzioso dell'arredo scenico nonchè il movimento del disco girevole.

Organizzare, secondo le indicazioni del regista e insieme con l'operatore, le fotografie durante le prove (per il controllo e la precisazione delle inquadrature).

Comporre insieme con il regista il piano cronologico delle prove, tener conto delle prove fatte e controllare l'esecuzione del piano.

Fornire al regista i brani della sceneggiatura necessari in una giornata di lavoro e i corrispondenti bozzetti dell'ambiente, tempestivamente forniti dallo scenografo.

b) per la linea creativa:

Assistere a tutte le prove, imparare a lavorare con l'attore e cercare di aiutare il regista (incominciare subito ad aiutarlo non coi « consigli creativi », ma con una precisa esecuzione di quanto egli vi dice, è il miglior modo per partecipare creativamente al lavoro).

Ascoltare ed eseguire le indicazioni dell'operatore, del costumista e del truccatore.

Consigliarsi sempre con essi. In caso di incomprensione delle indicazioni, quando vi sia diversità di esecuzione, rivolgersi al regista.

Seguire attentamente il lavoro del regista con gli attori, ripetere e studiare con essi le scene, secondo le indicazioni del regista.

Dirigere da solo, secondo le indicazioni del regista, le prove di singole scene o brani.

Dirigere da solo, secondo le indicazioni del regista, le prove di parti secondarie oppure ripetere e studiare le scene secondarie, accennate appena dal regista (il diritto a lavorare con l'attore da solo, per esercitazione o per prova, l'assistente se lo deve « conquistare » organizzando in modo esemplare le prove, dando un vero aiuto al regista, lavorando con profondità e costanza per aumentare la propria cultura generale creativa).

Eseguire con l'operatore, seguendo le indicazioni del regista, le inquadrature offerte da quest'ultimo (quando il regista prova una scena, provate a ideare voi la sua migliore soluzione di montaggio. Paragonate la vostra soluzione con quella del regista, cercate di capire gli errori commessi).

Quando avete tempo pregate il regista di esaminare e di analizzare le vostre proposte di montaggio.

RICORDATE	Le possibilità di aiuto creativo dell'assistente sono illimitate. Tutto dipende dalla sua cultura, dal suo tatto, dalla sua capacità di comprendere il regista. Quando sarete assistenti, non cercate di trasformarvi nel regista, non discutete con lui. Voi dovete soltanto aiutarlo sia dal punto di vista dell'organizzazione, sia creativamente, cercando di comprendere che cosa vuole.

LAVORATE PRATICAMENTE CON GLI ATTORI

Anche in un libro molto ampio non vi è la possibilità di esporre esaurientemente le basi del lavoro che il regista compie con gli attori. È necessaria qui una pratica lunga e sistematica. Per possedere completamente la tecnica del dirigere gli attori è necessario uno speciale allenamento di alcuni anni.

Ecco perchè, insieme con la regìa, voi dovete studiare l'arte di recitare e dovete considerare questa materia come fondamentale. Il lavoro del regista con gli attori rientra nel lavoro del regista, ma s'impara soltanto in base ad un corso di recitazione e, sopratutto, non teoricamente, ma *praticamente.*

LEV V. CULIESCIOF

Il regista Lev V. Culiesciof occupa nella cinematografia sovietica un posto particolare: egli, che fu il pioniere e il teorico della regìa cinematografica così come è oggi concepita e il maestro della maggior parte dei registi cinematografici sovietici della vecchia generazione, non fu tuttavia promotore di alcun indirizzo artistico, non fu mai un caposcuola al pari di un Griffith in America, di un Delluc in Francia, di un Eisenstein o di un Dovgenco nell'Unione Sovietica. La grande importanza e l'eco della sua lunga attività sono quindi affidate più all'alto valore del suo insegnamento che non all'influenza esercitata dai suoi film, pur di notevole pregio, ma quasi sempre ideati e realizzati quali " pretesti " per applicare nuovi mezzi espressivi, con il frequente pericolo di sfociare nel puro virtuosismo.

Il primo film a lungo metraggio diretto da Lev Culiesciof, Avventure straordinarie di Mister West nel paese dei bolscevichi, *è del* 1924 *e in esso, come nel successivo* Il raggio della morte, *i principi del montaggio e della composizione figurativa delle inquadrature trovano il loro primo, conseguente impiego. Seguì* Secondo la legge, *che segnò un'importante tappa nello sviluppo della cinematografia sovietica: fu infatti il primo film psicologico in cui tutte le sfumature degli stati d'animo, del pensiero e dei sentimenti dei protagonisti furono tradotte in immagine, sia con la recitazione degli attori, sia con la ricerca degli ambienti e la scelta degli oggetti, sia soprattutto con l'uso sapientissimo del montaggio. All'elaborazione degli stessi problemi e all'ulte-*

riore approfondimento dei risultati raggiunti Culiesciof dedicò il film La giornalista, *mentre con le due regìe successive si propose la creazione di un tipo di film accessibile a tutti, capace di attrarre le più diverse categorie di spettatori:* Il canarino allegro *e* Due Buldi Due. *Concluso il periodo del cinematografo muto con* I quaranta cuori *e iniziato quello del sonoro con* L'orizzonte, *Culiesciof diresse nel* 1934 *il suo capolavoro:* Il grande consolatore. *Il soggetto del film si basa su avvenimenti tratti dalla biografia dello scrittore americano O'Henry e da alcuni motivi dei suoi racconti. L'opera vuol esprimere la sterilità della dolce, consolante menzogna dell'arte, che altro non fa se non aumentare le sofferenze della gente oppressa e umiliata. Stilisticamente il film vuol porre in rilievo l'importanza dell'immagine, che deve conservare la sua funzione fondamentale nel cinema anche quando suono e parola siano largamente e variamente sfruttati. Dopo* Dokhunda, *girato nello Stabilimento Cinematografico Usbeco allo scopo di dare un aiuto fattivo a quella giovane produzione cinematografica, Culiesciof si dedicò ai film per l'infanzia, realizzando nel corso di alcuni anni* I siberiani, Un caso sul vulcano, Il giuramento di Timur. *Il suo più recente film è* Noi degli Urali, *che narra la vita nelle retrovie sovietiche durante la guerra, nella zona che è stata la fucina d'armi dell'U.R.S.S.*

Lev V. Culiesciof, attualmente direttore dell'Istituto Superiore per la Cinematografia, ha scritto numerose opere sulla regìa e sulla storia della regìa cinematografica. Di lui sono ben note le teorie sul montaggio elaborate, in parte, insieme con Pudovchin e da questi riferite (Film e Fonofilm - *Roma 1925, II ed. 1947).*

Culiesciof è autore dei seguenti trattati: Isscustvo Kino *(L'arte del film), Mosca 1929;* Practiva Kino Rejissuri *(La pratica del regista cinematografico), Mosca 1935;* Repetizionni metod v Kino *(Il metodo delle prove nel cinematografo), Mosca 1935.*

Il lavoro con l'attore è *il terzo capitolo del trattato* Osnovi Kino Rejissuri *(Principi della regìa cinematografica) pubblicato a cura della cattedra di regìa del Vsiesoiusni Gosudarstvienni Institut Kinematografii (Goschinoïsdat, 1941). L'Autore ha inteso raccogliere in forma pianamente didattica tutto il materiale teorico e pratico necessario alla formazione e al lavoro del regista. La prefazione è di Sergio Eisenstein. L'opera completa sarà pubblicata prossimamente in lingua italiana dalla* Collana di studi cinematografici « Bianco e Nero » - *Edizioni dell'Ateneo.*

(Traduzione e nota di EDGARDO MACORINI*)*

DOCUMENTI E NOTIZIE

Come è nato e come è stato realizzato
IL SOLE SORGE ANCORA

di *ALDO VERGANO*

Quando, alla fine di ottobre del 1945, l'A.N.P.I. mi chiamò a Milano per affidarmi la regia del primo film partigiano finanziato e controllato direttamente dall'Associazione, mi si presentò subito, come il problema più importante, quello del soggetto. I più erano, naturalmente, per una trama che sviluppasse il motivo della vita e delle avventure partigiane: in sostanza, per un film aneddotico. Io, invece, ero per un soggetto che impostasse e svolgesse il tema, meno abusato ma più interessante, anche se più difficile, delle ragioni morali, politiche e sociali che stavano alla base del movimento partigiano: per cui tale movimento ha ancora il diritto e il dovere di sopravvivere.

Pensavo io: non c'è nessuno, in Italia o all'estero, che dubiti del valore dei nostri partigiani le cui gesta eroiche sono più o meno note; pochi sanno, invece, per quali ragioni questi "uomini d'avventura" hanno combattuto da una parte anzichè dall'altra. Forte di questa mia convinzione, dopo qualche giornata di discussioni laboriose, feci prevalere, alfine, la mia tesi. Nacque così l'idea di Il sole sorge ancora, *il cui schema fondamentale si deve a Giuseppe Gorgerino, uno dei redattori dell' "Italia Libera" di Milano che partecipò attivamente, a fianco di Parri, alla lotta clandestina prima, all'insurrezione poi.*

Chiamato a collaborare un gruppo di cineasti (De Santis, Lizzani, Aristarco) che sapevo vicini a me tanto sul piano artistico quanto sul piano politico, ci mettemmo subito a lavorare intorno alla sceneggiatura. E lavorammo di impegno tanto che il tre dicembre si poteva dare il primo giro di manovella. La trama, sfrondata degli episodi spettacolari, che non mancano pur avendo sempre un valore funzionale nel racconto, è piuttosto lineare: è la storia della crisi di un giovane militare che, dopo l'otto settembre, getta le armi e torna al suo paese dove il padre è fattore in una grossa azienda agricola.

Amareggiato, deluso, questo giovane si accinge ad affrontare la vita col cuore inaridito e con una sola aspirazione: quella di non soffrire più. Abbandona, pertanto, l'idea di tornare a fare l'operaio o il contadino. Al di là del muro di cinta

della fattoria, nella villa dei padroni, si svolge una vita di agi, di ozio, di piaceri che eccita la sua fantasia e la sua invidia. Partecipare a quella vita: ecco il suo ideale! Per raggiungerlo, si getta fra le braccia della matura padrona, donna sensuale e capricciosa. Ma la nuova esperienza e il continuo contatto col mondo di chi lavora con la sicura coscienza del grave momento che il paese attraversa, inducono il giovane a considerare la vita da un punto di vista più largo e più complesso. Di qui la reazione, il ravvedimento. La vicenda si snoda, così, fino all'epilogo che coincide con l'insurrezione.

Data la materia del film, la realizzazione di esso non poteva ispirarsi se non a criteri di assoluto realismo. Realismo nell'invenzione, nei dialoghi, nella fotografia, nell'interpretazione. Per quanto riguarda la fotografia, non esitai a chiamare presso di me Aldo Tonti come quello che io ritengo, ed è, il più anticonvenzionale degli operatori. Circa l'interpretazione, scartai subito l'idea di servirmi di attori di grido nella convinzione che la personalità di costoro si sarebbe sovrapposta e avrebbe sovrastato quella dei miei personaggi. Affidai, pertanto, il ruolo di protagonista ad un giovane attore, Vittorio Duse, quasi un ignoto, che si era imposto alla mia attenzione in una parte di secondo piano nel film Ossessione. *E così la parte della protagonista femminile la affidai a Lea Padovani, un'altra giovane attrice promettentissima, provvista di una maschera incisiva e di una affinata sensibilità. Ad eccezione di Elli Parvo, che interpreta il ruolo, per lei insolito, di una borghese quarantenne, e di Massimo Serato, che assolve la parte "caratteristica" di un capitano tedesco, gli altri interpreti sono stati tratti tutti dalla vita: tra i partigiani, tra gli operai, tra i contadini.*

Ed ora qualche dato statistico non perfettamente inutile.

La sceneggiatura è durata poco più di un mese, mentre invece la realizzazione ne è durata circa quattro. Secondo le norme usuali, c'è un'evidente sproporzione fra un tempo e l'altro della lavorazione cinematografica. E, mentre il secondo si deve ritenere giusto date le difficoltà che il film presentava (basti pensare che l'azione si svolge durante le quattro stagioni con scene invernali sulla neve) il primo risulta, invece, troppo breve. Questa è la ragione, forse, per cui il racconto appare, come un critico bolognese, un po' severo ma molto acuto, ha osservato, una raccolta, una esposizione di motivi estetici e politici piuttosto che una compiuta espressione poetica. È certo che una maggiore maturazione della materia avrebbe giovato ad una più compiuta elaborazione della sceneggiatura; ma purtroppo, si sa, molto spesso il regista è schiavo di certe date perentorie e deve soggiacervi anche se ritiene, come ritengo io, che per giungere ad una sceneggiatura buona, se non proprio perfetta, occorrono non meno di tre mesi. Per questo dò ragione a quel critico; mentre dissento da quegli altri che hanno accusato Il sole sorge ancora *di essere un film politico. E come poteva non esserlo il mio quando, secondo me, tutti i film lo sono?*

È fuori di dubbio che l'arte cinematografica, per le sue caratteristiche di grande popolarità e di estrema caducità, è legata più di qualunque altra al tempo: ed è per questo, sopra tutto, che ogni film acquista un carattere politico in rapporto al tempo in cui esso è nato, voglia o non voglia lo stesso autore. Una prova evidente di questa affermazione si può trovare nella cinematografia tedesca che, in quarant'anni di vita, ha rispecchiato fedelmente, in campo artistico, le esperienze fatte dal paese in campo politico.

Quelli che negano al film l'inevitabilità di un contenuto politico portano ad esempio la cinematografia americana che si esercita per la massima parte su argomenti che non hanno alcun riferimento con la politica. Ma non si accorgono, costoro, che proprio questa produzione, apparentemente spettacolare, è la più abilmente politica fra tutte: come quella che tende ad accreditare il mito di una piccola borghesia felice e contenta in un regime di democrazia capitalista.

I film rugiadosi di Deanna Durbin non sono meno politici di quello che non fossero le commediole comico-sentimentali tanto care al "Minculpop" italiano il quale, fedele espressione del regime fascista, aveva paura non solo di porre in discussione certi problemi, ma addirittura di enunciarli. Sua preoccupazione era quella di distrarre il pubblico, di divertirlo: feste, fame, forca!

Avviso, dunque, i critici. I miei film, nel futuro, saranno tutti politici nel senso che ho più su esposto. Evitino, perciò, di farmi quell'accusa: sfonderebbero porte aperte.

ALDO VERGANO

IL SOLE SORGE ANCORA

Sceneggiatura e dialoghi di G. Aristarco, G. De Santis, C. Lizzani, A. Vergano

SECONDO TEMPO

SCENA 73

ESTERNO STAZIONE VILLAVECCHIA

379 - M.C.L. — Inverno - Neve.
La macchina da presa, sulla banchina, inquadra i binari sgombri che si perdono nella campagna, coperta di neve.
Subito dopo entra in campo (di spalle alla macchina da presa, a destra) e avanza, nel primo binario, un treno elettrico. Il treno si ferma a una trentina di metri dall'obiettivo.
Quasi contemporaneamente al treno entra in campo (di spalle e a sinistra della macchina da presa) il Capostazione che avanza verso la locomotiva riparandosi sotto l'ombrello aperto.
Per sovrimpressione, nella scena, il titolo:

DICEMBRE 1944

Squilla il campanello di segnalazione del treno in arrivo.

380 - M.C.L. — La locomotiva inquadrata da terra.
Mentre il Capostazione entra in campo da destra, si affaccia, nella porta della locomotiva, il macchinista che si china verso il Capostazione al quale porge un rotolo e un pacchetto di giornali clandestini. *Carrello avanti.*

MACCHINISTA:
— (*sottovoce*) Ci sono venti copie di più per la brigata...

CAPOSTAZIONE:
— (*sottovoce*) Novità?

MACCHINISTA:
— (*c. s.*) A Milano si sta preparando lo sciopero generale... E voi che cosa fate?

ALDO VERGANO — *Il sole sorge ancora* — Scena 73 - Inq. 384

ALDO VERGANO — *Il sole sorge ancora* — Scena 74 - Inq. 385

TAVOLA VI

ALDO VERGANO — *Il sole sorge ancora* — Scena 75 - Inq. 386

ALDO VERGANO — *Il sole sorge ancora* — Scena 75 - Inq. 387

381 - P.P. — La macchina da presa, al posto del macchinista, inquadra dall'alto il Capostazione che risponde:

CAPOSTAZIONE:
— (*c. s.*) Chi si può muovere?... I tedeschi, ormai, è un anno che sono qui e si sono organizzati sempre meglio... Ah!... Bisognerebbe avvertire la Giunta Militare che qui i tedeschi stanno impiantando un deposito di munizioni.

382 - M.C.L. — Il macchinista, accingendosi a rientrare, chiudendo la porticina, risponde:

MACCHINISTA:
— (*c. s.*) Ci penso io... Capo.

Mentre il treno si muove, il macchinista, sporgendosi dal finestrino, grida:

MACCHINISTA:
— Auguri per l'anno nuovo!

Agitando l'ombrello, il Capostazione risponde:

CAPOSTAZIONE:
— Auguri anche a te!

Da *f. c.* giungono voci di saluti e di augurio.

VOCI:
— (*a soggetto*) Auguri!... Buon Anno!

Il Capostazione esce di campo a sinistra della macchina da presa.

383 - La macchina inquadra il passaggio a livello le cui sbarre si alzano lentamente per dare il via ad un gruppo d'operai in bicicletta.

Gli operai gridano in direzione della macchina da presa:

OPERAI:
— (*a soggetto*) Buon anno!... Auguri!

Mentre gli operai sfilano, entra in campo il Capostazione che si ferma a parlare con Guido.

La macchina inquadra i due in *f. i.*

Il Capostazione porge il pacchetto a Guido.

CAPOSTAZIONE:
— I giornali.

GUIDO:
— Così pochi?

CAPOSTAZIONE:
— Questi mi hanno dato... Quelli per la brigata li metto al solito posto... Domani alle sette si riunisce il C. L. N.

GUIDO:
— Sta bene!

Così dicendo, Guido monta in bicicletta ed esce di campo per raggiungere i compagni.

Il Capostazione lo segue con lo sguardo e gli grida dietro:

CAPOSTAZIONE:
— Buon Anno!

384 - Come visti dal Capostazione, gli operai che si allontanano in bicicletta sulla strada coperta di neve.

SCENA 74

STRADA CHE CONDUCE A VILLAVECCHIA.

385 - La macchina, montata in *carrello* precede, inquadrandoli di fronte, gli operai che avanzano in bicicletta.

Dal fondo, avanza Guido, anch'egli in bicicletta, che supera ad uno ad uno i compagni distribuendo loro le copie del giornale clandestino.

Quando Guido è giunto davanti alla macchina da presa fino ad inquadrarsi in *m. p. p.* si affianca ad un operaio e parla con lui.

Una canzone popolare lombarda fischiettata da un operaio.

GUIDO:

— Domani alle sette si raduna il C. L. N.

OPERAIO:

— Ma domani è festa: è il primo dell'anno!

GUIDO:

— Appunto!... Non mancherà nessuno... Bisogna avvertire anche Pietro.

OPERAIO:

— Penso io!

Guido sopravvanza il compagno ed esce di campo a sinistra della macchina da presa.

SCENA 75

ESTERNO DEPOSITO MUNIZIONI

386 - Davanti alla porta spalancata del deposito munizioni sostano due autocarri carichi di cassette di munizioni.

Del primo autocarro si inquadra la parte posteriore, del secondo il cofano.

Militi fascisti scaricano dagli autocarri le cassette e le portano nell'interno del deposito, sulla soglia del quale sta il sergente Bauer che sorveglia e dirige la manovra.

Dalla destra, entra in campo uno sfollato che porta, gettato sulle spalle, un magro

polletto. Lo sfollato si sofferma a guardare la scena.

Intanto, dalla sinistra, entra in campo Paolino che interpella scherzosamente lo sfollato.

I due risultano inquadrati in *m. p. p.*

Paolino:
— Facciamo orgia, stasera, eh?!

Sfollato:
— Bisogna pure festeggiarlo, questo 1945... Chi sa che non sia l'anno buono!

Sulle parole dello sfollato si ode la voce di Wolff che, frattanto, è comparso sulla soglia del deposito munizioni.

Wolff:
— (*in tedesco imperioso*) Cosa fanno quei due, lì davanti?... Via! Via!

Paolino:
— Sarà... ma ci credo poco, con quelli lì!

Il sergente Bauer avanza verso i due e li affronta in malo modo.

Sergente Bauer:
— (*in cattivo italiano*) Andare via!... Via!... Andare!

387 - A poca distanza dal deposito, due ragazzi, apparentemente intenti a modellare un pupazzo di neve, stanno sorvegliando quanto avviene.

Dal fondo, avanza Don Camillo il quale, giunto presso i due ragazzi si sofferma a guardare il pupazzo di neve.

Uno dei due ragazzi, appena si accorge della presenza di Don Camillo, si rivolge a lui:

1° Ragazzo:
— Don Camillo, un'imagine...

2° Ragazzo:
— Anche a me!

Don Camillo, senza tradirsi, porge le imagini ai due ragazzi mentre domanda loro sottovoce:

Don Camillo:
— Quante ne hai contate?

1° Ragazzo:
— Duecentoquarantuno...

2° Ragazzo:
— Duecentoquarantotto!...

Don Camillo:
— Bravi... Bravi!... Continuate...

Carezza i due bambini; poi tranquillamente esce di campo.

I due ragazzi, sempre fingendo d'occuparsi del pupazzo di neve, riprendono il loro delicato lavoro di spionaggio.

388 - Davanti al deposito munizioni, continua il lavoro di scarico delle cassette sotto la sorveglianza del sergente Bauer.

SCENA 76

PRIMO CORTILE DELLA FATTORIA

389 - Due militi fascisti, comandati da un soldato tedesco, si trascinano dietro, riluttanti, un gruppo di bestie razziate ai contadini.

In *p. p.*, a destra del fotogramma, una donna e due giovanetti, di spalle, osservano la scena quasi impietriti dall'angoscia.

Il gruppo delle bestie e dei militi avanza faticosamente attraverso il cortile coperto di neve.

Sopraggiunge, da sinistra, un operaio in bicicletta che porge un giornale clandestino alla donna. Questa guarda il giornale, comprende e, senza dire una parola, se lo nasconde nel petto.

Nitriti di cavalli, muggiti di buoi. Musica.

390 - Laura, dietro i vetri della finestra di casa sua, guarda la scena con una espressione di tristezza e di odio insieme.

Alle sua spalle, compare Olivo che guarda in direzione dei fascisti e dei tedeschi. In un impeto di infantile incoscienza, il bimbo atteggia le mani come per imbracciare un fucile ideale e spara con esso contro i nemici.

OLIVO:
— (*imitando gli spari di un fucile*) Pim!... Pim!... Pim!

SCENA 77

ESTERNO RECINTO BESTIAME

391 - *C. L.* — Il gruppo delle bestie del quadro n. 389 sono giunte nei pressi del recinto. Il tedesco e i fascisti che le accompagnano, le incitano con la voce e con le percosse.

VOCI:
— (*in italiano e in tedesco*) Avanti!... Ehi!... Dài!... Su!

Un sottufficiale tedesco, che stava parlando con Mario, si rivolge verso quelli che sopraggiungono e grida loro:

SOTTUFFICIALE TEDESCO:
— (*in cattivo italiano*) Metterle dentro al recinto con le altre bestie!

Mario si allontana dal tedesco avanzando verso la macchina da presa; mentre in

m. p. p. parlano alcuni operai in bicicletta che, notato Mario, lo guardano con odio.

SCENA 78

INTERNO CASA DI LAURA

392 - Laura e Olivo, dietro i vetri della piccola finestra, guardano verso l'esterno. Con una espressione accorata, di sconforto, Laura lascia la finestra e va verso l'interno della camera.

Panoramica e carrello avanti la accompagna. Si scopre l'ambiente nudo, squallido. Accanto alla stufa centrale, un vecchio sfollato, tutto imbacuccato in una logora coperta, si riscalda in silenzio. Laura avanza verso di lui.

LAURA:
— Hanno razziato altro bestiame...

VECCHIO SFOLLATO:
— Ci portano via proprio tutto!

Proveniente della finestra, entra in campo, di corsa, Olivo che si accoccola ai piedi della stufa per scaldarsi. Intanto Laura prosegue verso un letto che sta nel fondo. Poi vi si accascia in un gesto di disperato sconforto.

SCENA 79

ESTERNO RECINTO BESTIAME

393 - Torna la scena come al quadro n. 391.

394 - Inquadrata dall'esterno, una finestra, a terreno, della villa padronale. Dietro i vetri appannati, Donna Matilde guarda quanto avviene di fuori. Il suo volto è atteggiato ad una espressione di stanchezza, di noia.

Cessa la musica.

SCENA 80

INTERNO SALONE A TERRENO DELLA VILLA.

395 - La macchina inquadra, dall'interno, donna Matilde che guarda al di là dei vetri della finestra.

Ad un tratto, Matilde si stacca dalla finestra e va verso l'interno della sala.

Carrello e panoramica

accompagna Matilde che cammina. Si scopre l'ambiente. Presso la tavola ingombra di soprammobili, una scala a libretto; in terra una cassa piena di truccioli e di carta da imballaggio. Accanto alla cassa sta inginocchiata Mafalda che aiuta il cameriere a riporre degli oggetti preziosi o fragili. Le operazioni di sgombero si compiono sotto la direzione di donna Cristina che va avanti e indietro scivolando rapida sulla sua poltrona a rotelle.

MATILDE:

— E questo tempo che non passa mai!... È un incubo!

CRISTINA:

— Attenta, Mafalda, a quella statuetta: è un Sévres!

Giustina, affacciandosi alla balaustra della galleria, mostra a donna Cristina un vaso cinese.

GIUSTINA:

— Anche questo?

CRISTINA:

— (*in milanese*) Ma certo, tutti e due!

Nevri attraversa la scena recando in mano un disco.

NEVRI:

— È già il terzo Duke Ellington che si rompe!... Resteremo con le canzonette napoletane!

La macchina, manovrando su

carrello

isola e accompagna nel movimento donna Cristina che si trova ora davanti a Stefano seduto sul divano.

CRISTINA:

— Stefano, aiuta anche tu!

Stefano si alza malvolentieri e risponde sorridendo ironico:

STEFANO:

— Mi occuperò dei nostri quadri!

396 - *P. P.* — di Matilde che esclama irritata:

MATILDE:

— Lasciate almeno qualche cosa! Sarà molto triste un capodanno con le pareti nude!

397 - Donna Cristina va e viene nella sua poltrona a rotelle.

Carrello

la accompagna. La vecchia si rivolge alla nuora.

CRISTINA:

— (*in milanese*) Sarebbe una pazzia lasciare tanta roba in vista!

Nevri, attraversando la scena in *p. p.* commenta:

NEVRI:

— Mi sembra un'esagerazione!

La macchina isola donna Cristina e la accompagna nei suoi movimenti.

CRISTINA:

— (*in milanese*) Attenta a quel vaso!.. Mi fa più paura la gente qui fuori che i tedeschi... Sembra che facciano una gran concessione a salutarci, come se non mangiassero alle nostre spalle... Tu, poi, con quello che bolle in pentola, certe « toilettes » potresti metterle in un baule e dimenticartele... Non bisogna provocare... Quello che è giusto è giusto!

398 - *M. p. p.* — Matilde è seduta sul divano con la sua aria annoiata. Accanto a lei è sdraiato Nevri che poggia il capo sulle ginocchia di Matilde. Nevri sta accendendo due sigarette contemporaneamente.

MATILDE:

— Ho rinunciato a tutto!... Non mi resta che vestirmi di saio.

CRISTINA:

— (*f. c.*) Ma no, ti potresti far tagliare qualche cosa alla buona... Ci sarà pure una sartina, in paese?

Nevri porge una delle due sigarette accese a Matilde. Intanto parla:

NEVRI:

— Sì, che c'è; ma ha una faccia da schiaffi... vero, Matilde?

399 - *M. p. p.* — di donna Cristina che risponde.

CRISTINA:

— (*in milanese*) Ecco, mandiamola a chiamare...

(Si ode, fuori campo, il rumore di un vaso che si sfascia a terra).

Donna Cristina guarda in direzione del rumore.

CRISTINA:

— Oh, Giustina!

Poi si dirige rapidamente a quella volta, uscendo di campo.

400 - Giustina, china in terra presso il pianoforte, sta raccattando i cocci di un vaso rotto.

Entrano in campo, successivamente, Donna Cristina e Mafalda.

CRISTINA:

— Proprio il vaso cinese!

MAFALDA:

— Peccato!

Stefano entra in campo dalla parte opposta. Si sofferma un attimo a guardare.

STEFANO:

— Vantaggi dello sgombero!

Poi prosegue, uscendo di campo.

Cristina risponde con ira al figlio:

CRISTINA:

— (*in milanese*) Meglio rotto che agli altri!

401 - Mario, in atteggiamento di rispettosa attesa, sta ai piedi della scaletta che porta al loggiato.

Entra in campo Stefano che si ferma a parlare con Mario. I due risultano inquadrati in *m. p. p.*

STEFANO:
— Allora?!

MARIO:
— Per venti vaccine ci starebbero, ma col prezzo non mollano...

STEFANO:
— È un po' caro... l'altra volta...

MARIO:
— Non c'è niente da fare... lo sa... i tedeschi sono cocciuti...

STEFANO:
— Ti faccio un assegno...

MARIO:
— Sarebbe meglio contanti...

STEFANO:
— Va bene...

Così dicendo si avvia verso il fondo; mentre Mario si inchina sorridendo a Donna Matilde che viene avanti verso di lui.

MARIO:
— Donna Matilde!...

Matilde entra in campo e si avvia per la scaletta. Alle parole di Mario, si ferma sul primo gradino e si volta verso il suo interlocutore che le porge alcuni pacchetti di sigarette.

MARIO:
— Per oggi deve accontentarsi di queste: domani mi hanno promesso le Camel dei prigionieri... Troverò un momento libero per andargliele a prendere...

MATILDE:
— Beato lei, che ha sempre tanto da fare!

402 - Contro campo della precedente. Macchina su Mario.

MARIO:
— Io non ho la vocazione della montagna, se ne sarà accorta... Sono un po' diverso... io... Quando mi capitano le fortune, non me le lascio scappare!... Se avessi trovato...

403 - *M. p. p.* — I due in campo. Macchina su Matilde che interrompe Mario bruscamente. È seccata.

MATILDE:
— Quanto le devo per le sigarette?

Mario è imbarazzato, tuttavia cerca di dominarsi.

MARIO:
— Faremo tutto un conto domani...

ALDO VERGANO — *Il sole sorge ancora* — Scena 76 - Inq. 389

ALDO VERGANO — *Il sole sorge ancora* — Scena 76 - Inq. 390

TAVOLA VIII

ALDO VERGANO — *Il sole sorge ancora* — Scena 80 - Inq. 401

ALDO VERGANO — *Il sole sorge ancora* — Scena 80 - Inq. 402

Matilde, senza dire altro, pianta in asso Mario e sale la scaletta che conduce al loggiato, uscendo di campo.

Mario, che è rimasto interdetto a guardare Matilde, è attratto da un vociare confuso che giunge dalle sue spalle. Si volta di scatto e vede Roby che avanza inseguendo due oche.

ROBY:
— All'arrembaggio!... All'arrembaggio!

Le oche e Roby escono di campo in direzione del salone.

404 - *F. i.* — Matilde, giunta al termine della scaletta, si ferma e si volta a guardare verso il salone. È contrariata.

MATILDE:
— Roby!

405 - *M. c. l.* — Roby irrompe come una freccia nel salone inseguendo le oche che starnazzano spaurite. Piera è caduta per terra.

PIERA:
— Aiuto! Aiuto!

Mafalda è salita sopra uno sgabello per salvarsi, Giustina aguzza lo sguardo miope e domanda:

GIUSTINA:
— Che c'è?.. Che c'è?!

La poltrona a rotelle di donna Cristina, spinta da un urtone di Roby, va a sbattere contro una cassapanca.

LE FILM TÉMOIN: *IL SOLE SORGE ANCORA*

Audace continuelle. Qu'importe la noblesse conventionnelle de ton qui accompagne en général les sujets de ce genre, les évocations de la patrie et de ses martyrs. Il ne s'agit pas de faire œuvre moralisante mais de témoigner sur un ensemble de choses. L'érotisme et les mœurs dissolues ne disparaissent pas en temps de guerre. Il n'y a pas de scandale à voir la Résistance en pleine action dans une maison close, ni des partisans évoluer au milieu de lesbiennes et de femmes légères et avoir eux mêmes leurs faiblesses. La grande liberté qui règne en fin de compte dans ces entreprises élargit leur portée.

Vergano, comme ses confrères, a compris que l'on ne pouvait évoquer l'atrocité que par l'atroce, la bravoure ou la lâcheté qu'en montrant presque cyniquement et à la lumière crue du reportage non des héros ou des pantins symboliques mais des hommes qui agissent comme des braves ou des lâches. A nous de les juger sur leurs actes. Il ne prend pas de parti officiel. Il nous laisse faire le partage.

JACQUES DONIOL-VALCROZE
(*La Revue du Cinéma*, 1947, N. 4)

Il sesto episodio di PAISÀ

Si possono contare sulle dita i registi che hanno saputo interpretare con senso d'arte la natura ed incastonare in essa una vicenda umana: ricorderemo qui fra i più sensibili paesaggisti del cinematografo, Flaherty con L'uomo di Aran, *Murnau con* Tabù, *Van Dyke con* Ombre bianche *ed infine Jean Renoir con* La grande illusion. *Nell'ultimo episodio di* Paisà, *Roberto Rossellini ha rivelato una particolare sensibilità nel porre un crudo e schematico racconto di partigiani italiani e di prigionieri alleati in una natura grigia e squallida che dà risalto e forza al dramma di questi valorosi combattenti. Possiamo dire che Rossellini è uno dei primi registi italiani che ha saputo trasformare in immagini un paesaggio nostro: ma non vogliamo passare sotto silenzio l'attenta cura di un Blasetti e quella di un Soldati* (Piccolo mondo antico) *per la ripresa in « esterno ».*

Rossellini ha scelto per l'ambientazione del suo episodio la foce del Po, con i suoi canneti, il grande ramo del fiume, e i numerosi canali che si intersecano e sviluppano in una vasta palude. Valendosi di una fotografia omogenea e cruda, grigia e uniforme, Rossellini ha saputo cogliere questo paesaggio in un rapporto di perfetta aderenza con la drammaticità dei fatti. Un cartello sul quale ben visibile spicca la parola "partigiano", scende lungo il fiume, segue la corrente d'acqua, si avvicina agli spettatori, finchè si può scorgere il cartello legato ad un cadavere di partigiano. I tedeschi lo hanno buttato nel fiume con una ciambella di salvataggio per intimorire le popolazioni. Dalla riva un gruppo di donne segue lo spettacolo: scialli neri e facce tristi e patite che denunciano con la loro presenza, stagliata contro il cielo latteo, l'odio contro l'occupante. Due soldati tedeschi vicino a loro sulla riva, ridacchiano. Così si apre l'episodio, che non uscirà in seguito da questa cruda rappresentazione e da un ritmo di racconto quasi rallentato che s'intona perfettamente con gli stati d'animo dei protagonisti, con la loro volontà di lotta, con la disperata guerriglia che essi conducono contro un nemico cento volte superiore.

In questa felice interpretazione del paesaggio, in questa sintesi drammatica fortemente innestata tra fatti, personaggi ed ambiente, si deve riconoscere il maggior pregio di questo brano di autentico cinematografo, che Roberto Rossellini ha efficacemente svolto secondo uno stile che, iniziato con La nave bianca *e maturato con* Roma, città aperta, *ha portato (almeno in questo episodio) su un piano di completa espressione artistica con* Paisà.

Massimo Mida

PAISÀ

Sceneggiatura e dialoghi di Roberto Rossellini e Federico Fellini

SESTO EPISODIO

ESTERNO RIVA DEL PO - (Porto Tolle) (giorno).

Un cartello scende con la corrente lungo il Po. Il fiume è vicino alla foce proprio in quel punto in cui è più vasto: sulle due rive lontane e silenziose si avvicendano canne, campi, villaggi; le loro ombre si riflettono nell'acqua chiara appena mossa dal brivido della corrente. Il bianco cartello continua a scendere verso la foce, si avvicina, si avvicina ancora, un gorgo lo fa girare su se stesso, lo arresta per un momento, poi riprende il suo corso. E passa il cartello infisso in una ciambella di salvataggio che lascia scorgere fuori dell'acqua la testa ciondoloni di un morto. Anche da lontano spicca la dicitura bianca e nera del cartello: « *Partigiano* », chiara, leggibile a chiunque dalla riva guardi verso il fiume.

Sulle rive, gruppi di donne e bambini guardano il macabro spettacolo. Due soldati tedeschi, fermi sulla riva, indicano il cadavere.

SOLDATO TEDESCO:
— Partigiano!

Una sola parola, ma chiara è la minaccia. « Questa è la fine che aspetta tutti coloro che osano ribellarsi alle forze naziste ».

Una donna, si segna lentamente...

E il cadavere oltrepassa la zona abitata e si allontana... Sulle rive non più casette e campanili, ma canne, canne alte e uniformi, interrotte da qualche isolotto e dai canaletti che sfociano nel fiume.

ESTERNO CANNETO - (giorno).

Visioni di canne. Le punte di due battane sporgono dalla vegetazione che si apre come una cortina. Due uomini si sollevano

sulle barche a scrutare l'orizzonte... Uno dei due è un ufficiale americano in divisa da combattimento, sudicia, lacera. Ha un volto deciso. Un corpo tozzo e forte. È il capitano Dale, ufficiale di collegamento coi partigiani. L'altro è un uomo vestito di scuro, con bassi stivali, porta un passamontagna in testa. Un'occhio guercio dà un'espressione un po' torva al suo viso bruciato dal sole. È Cigolani, un barcaiolo del posto: partigiano. I due uomini sono armati di carabine, Cigolani porta alla vita un falcetto.

Egli si alza sulla sua battana e indicando il fiume al compagno:

CIGOLANI:

— C'è un altro partigiano morto sul Po, io vado a prenderlo.

DALE:

— Vado a far esplodere quella mina sulla riva per distrarre l'attenzione dei tedeschi.

Quasi senza rumore le due barchette si partono dalla riva.

Cigolani rema verso il partigiano morto che si fa sempre più vicino alla riva.

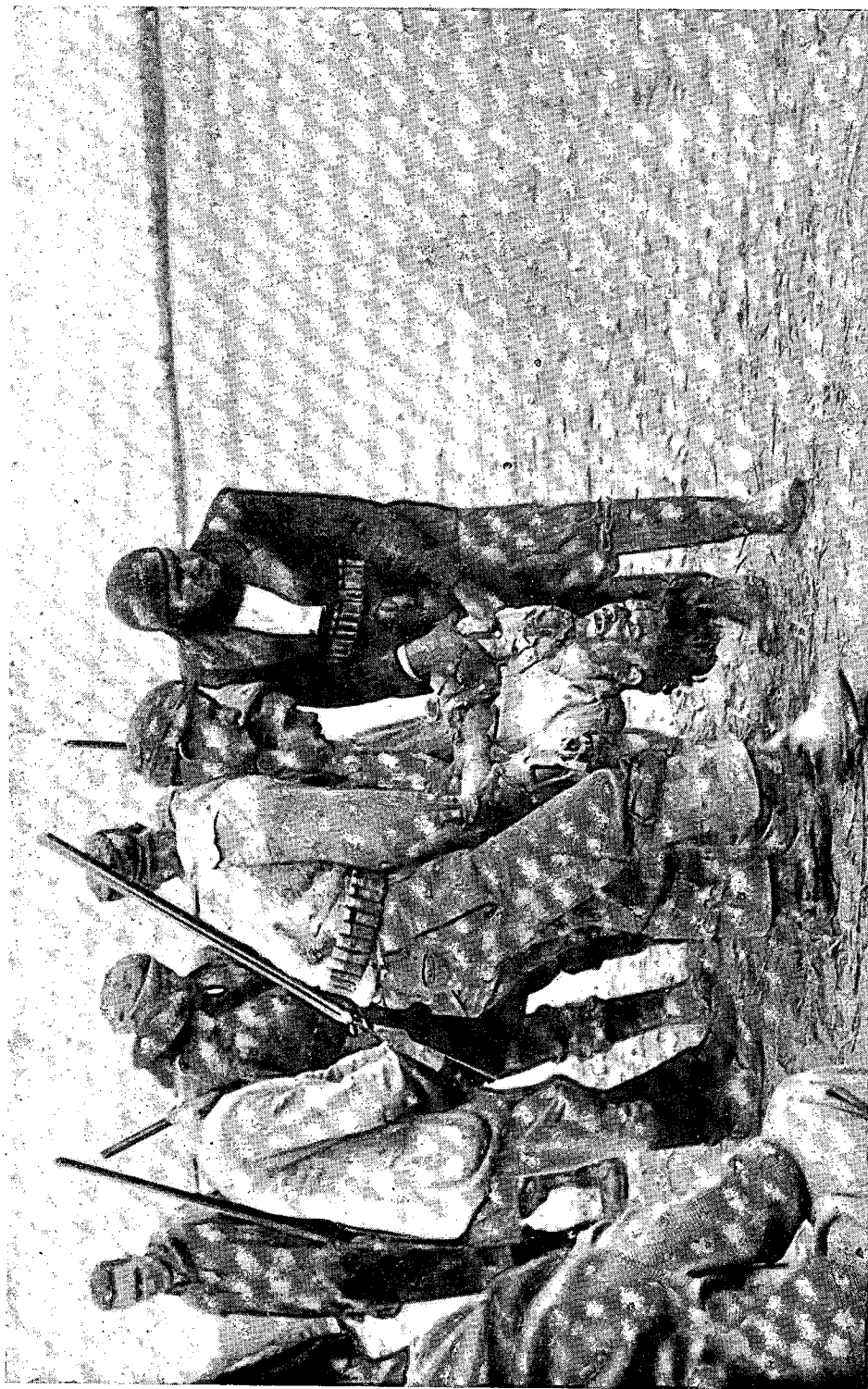
Dale entra colla battana in un canneto. Mette la barca in secco, toglie da un nascondiglio un tubo di gelatina, se lo infila nella giacca a vento, sparisce fra i canneti dell'interno. Da tutti i suoi movimenti sciolti e sicuri si vede la persona che ben conosce quei luoghi.

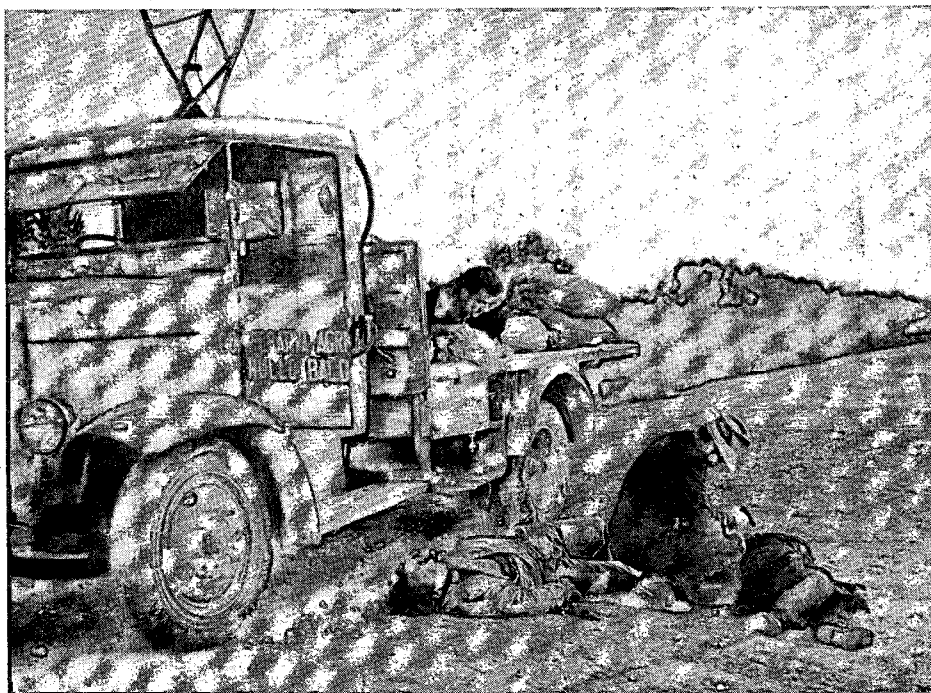
Dale appare sulla riva. Non molto lontano da lui, sulla spiaggia, si erge la tonda mole di una grossa mina tutta incrostata di conchiglie e di alghe. Dale si abbassa e corre verso di essa. Si inginocchia, toglie dalla tasca il tubo di gelatina che innesta alla mina srotolando la miccia.

Cigolani è quasi giunto verso il partigiano. Lontano, sull'orizzonte, un punto nero: è la garitta tedesca.

I tedeschi osservano il movimento sul fiume. Partono dalla garitta piccole raffiche di fucilate che colpiscono tutt'intorno alla barca.

Dale curvo dietro la mina, accende una sigaretta. Avvicina la sigaretta alla miccia che si accende. Un piccolo filo di fumo si leva nell'aria. Dale corre via rapidamente verso l'interno. Si ferma, si acquatta a terra...

Cigolani avvicina alla riva la battana, scende nell'acqua bassa e comincia a togliere la

ROBERTO ROSSELLINI — *Paisà*

Giuseppe De Santis — *Caccia tragica*

Giuseppe De Santis — *Caccia tragica*

ciambella dal corpo inerte che giace colla faccia nell'acqua.

Dale scruta l'orizzonte: la mina sulla spiaggia lontana è un piccolo punto nero. Ed ecco l'esplosione: un pino di fumo si alza verso il cielo, divena una grossa nuvola sospinta dal vento... Le scheggie battono il terreno a pochi metri da Dale.

Nella garitta, i tedeschi al fragore dell'esplosione hanno per un momento interrotte le raffiche di fucileria, che riprendono poi verso Cigolani che a fatica sta caricando il corpo del partigiano sulla battana.

In un punto della palude, Dale si alza sulla sua battana, spara un colpo di carabina verso la garitta.

I Tedeschi volgono il fuoco nella sua direzione. Le raffiche battono le canne che si muovono come agitate dal vento. Dale spara un'altra fucilata.

Cigolani caricato il partigiano, sulla barca si allontana...

Cigolani entra colla battana in un canaletto. Al di là di una lingua di terra che separa un canaletto dall'altro c'è Dale che sta ad attenderlo.

Rapido Dale si muove incontro a lui. Porta la sua barchetta in secco, aiuta Cigolani a mettere la sua battana nell'altro canale. Varcato l'ostacolo, Cigolani prosegue, Dale spinge la sua barca nel canale e ci salta sopra.

ESTERNO « CANNARIN » (giorno).

Un lembo di spiaggia, sull'acqua bassa della riva. Si avvicinano Dale e Cigolani. Appaiono altri partigiani armati, e due americani.

CIGOLANI:
— C'era un altro morto nel Po!

Dale sbarca per primo, e si avvia coi suoi due compagni che l'hanno incontrato all'approdo. Uno dei due americani è in divisa, è un ragazzo molto giovane. L'altro è in borghese, con un impermeabile militare sulle spalle. E' alto, magro, pallidissimo. Sul volto scarno sono visibili i segni della malaria.

DALE:
— Che c'è di nuovo? Che avete sentito dal Quartier Generale della quinta Armata?

ALAN:
— Il generale Alexander ha inviato un proclama che invita tutti i partigiani a tornare alle loro case, e a cessare ogni attività!

DALE:
— E intanto ecco un altro partigiano nel Po!

DAN:
— Questa gente non combatte per l'impero Britannico, combattono per la loro vita!

I partigiani portano a braccia il corpo del morto verso l'interno della spianata brulla e nuda. Lo posano delicatamente per terra. Si chinano più lontano a scavare la fossa. Dale si avvia dietro di loro.

DALE:
— Ma gli avete detto che non abbiamo armi, viveri e nessun possibile mezzo di difesa!

ALAN:
— Ho detto loro la nostra intera situazione, ma la loro risposta è sempre la stessa: cessate ogni difesa.

DAN:
— Che importanza ha d'altronde questo per il Quartier Generale? Tanto moriremo tutti in un modo o nell'altro.

ALAN:
— Sto attendendo risposta al mio messaggio di ieri, in cui chiedevo il lancio di armi e munizioni dall'aeroplano.

DALE:
— Ma i Tedeschi ci scorgeranno!

ALAN:
— Non potevo fare diversamente.

DALE:
O. K. Nulla ci può più nuocere ormai.

Un po' più lontano, i partigiani sollevano il corpo, che posano nella fossa. Colle mani vi pongono manate di terra.

Cigolani prende il salvagente e lo pone a capo del piccolo rialzo di terra, vi infila il cartello. Poi si toglie il passamontagna e si inginocchia a lato della tomba insieme ai compagni.

Una breve preghiera. Anche Dale e gli altri due americani, si sono avvicinati e stanno fermi in piedi vicino al tumulo.

I partigiani si alzano e si dirigono verso le barche.

Ad una ad una le piccole imbarcazioni scendono nell'acqua, prendono il via fra le canne.

ESTERNO - LAGO (giorno).

Nell'acqua bassa posano due grosse botti di quelle che si usano per la caccia. Arrivano le battane. Nella prima è Alan che chiama a gran voce.

ALAN:
— San Marco! San Marco!

Da una delle botti appare la testa di un soldato della San Marco.

Questi carica sulla battana un piccolo apparecchio radio trasmittente, poi un parabellum tedesco, e infine salta sulla barca che si allontana veloce insieme alle altre.

ESTERNO - « RIVA GRANDE » (giorno).

Dal largo si avvicinano le barche veloci verso la riva. Sono tutte in fila come in posizione di attacco.

Giunte alla secca, tutti scendono e si precipitano correndo verso terra. In testa a tutti, Dale.

Alcuni partigiani trascinano le barche sulla riva. Il terreno è un po' più secco e accidentato: Qua e là ciuffi di vegetazione. Dale che ha intorno a sè Dan e uno dei partigiani, dà disposizioni perchè gli uomini e le barche si sistemino al sicuro per un po' di riposo.

DALE:
— Portate le barche là... mettete la radio in quella valletta...

e indica un breve tratto di canale.

Al comando si staccano da lui il partigiano e Dan. I due soldati della San Marco colla radio si appostano fra i cespugli. Il marconista apre la valigetta e colla cuffia in testa comincia a trasmettere.

PARTIGIANO:
— Nascondete le battane nel canale! Ste' bassi! Ste' bassi!

Dale ha seguito Dan. Il giovane ha il volto contratto.

DALE:
— Come ti senti?

DAN:
— Mi sento un po' meglio!

DALE:
— Allora prendi due uomini e vai ad appostarti in quel casale laggiù! Io vado da quell'altra parte a vedere se posso trovare qualcosa da mangiare.

Dan si avvicina al gruppetto dei partigiani e indica due di loro.

DAN:
— Tu e tu venire con me!

Al comando due dei partigiani si muovono subito dietro a Dan che a testa bassa va correndo verso il casolare.

ESTERNO - CASON MADDALENA (giorno).

Dalla vegetazione alta di un campo appaiono Cigolani e Dale.

Dale si ferma, guarda. Sono giunti vicino a un casale. Cigolani si toglie di spalla il fucile e lo consegna a Dale. Dale si toglie dalla cintura la rivoltella e la dà a Cigolani che se la nasconde nella giacca. Si avvia verso la casupola, che sorge come una isola fra il mare di licustri e di canaletti.

INTERNO - CASON MADDALENA (giorno).

È un interno povero di una casa di pescatori. Alcuni uomini sono seduti intorno al tavolo. Una donna con un bambino in braccio è presso il focolare.

Dal difuori giunge un fischio di richiamo. Uno degli uomini va verso la porta poi si volge verso l'interno.

UOMO:
— Ciò! L'è Cigolani!

Va ad aprire. Cigolani entra. Tutti lo salutano. Cigolani si fa presso il tavolo e si appoggia con le due mani.

CIGOLANI:
— Che xe de novo?

UOMO:
— Son venuti due tedeschi fin qua ieri!

Cigolani fa un gesto di noia con la mano.

CIGOLANI:
— Lassa che i cerca... Voi sapete che ce sò gli Americani nascosti, e sono tre giorni che non posso accendere il fuoco, perchè i Tedeschi vedono il fumo! E ci danno la caccia forte!

UOMO:
— Hanno vedette dappertutto!

CIGOLANI:
— Non avreste niente da darmi da mangiare?

CUSTODE:
— Abbiamo un poco di polenta...

La donna che era verso il focolare si fa presso Cigolani:

DONNA:
— E io posso frigger due bisatti!

CIGOLANI:

— Va bene! Ho un americano, qua fuori, un buon compagno: posso andarlo a chiamare?

UOMO:

— Certo!

Cigolani si avvia verso la porta e tutti lo seguono fuori.

Cigolani fa un richiamo a Dale che si avvia verso il casale.

Sullo spiazzo davanti alla casa, sono tutti ad aspettare. Entrano tutti nella casa. Dale si toglie l'impermeabile, si volge verso il bambino che piange in braccio alla donna. Gli osserva la faccia:

DALE:

— Questo bambino è pieno di punture di zanzare! Ho qualche cosa per lui!...

Si toglie da una tasca una piccola bottiglia e la porge alla donna

..... Sulle braccia ... Sulla faccia, ma fate attenzione agli occhi!

Si siede. Uno degli uomini gli mette davanti un piatto di polenta, la donna un piatto pieno di anguille fritte. Dale comincia a mangiare avidamente. Beve dal bicchiere l'acqua torbida del canale. In primo piano sul tavolo, un tagliere di legno, l'uomo entra e posa il paniere, poi preso un coltello, comincia ad estrarre ad una ad una le anguille dal canestro e così, ancora vive e guizzanti le taglia a pezzi.

ESTERNO «RIVA GRANDE» (giorno).

Nell'avvallamento del terreno i partigiani sono coricati per terra. Nel mezzo sono i due San Marco, ancora intenti alla radio.

Sul ciglio appaiono Dale e Cigolani. Due dei partigiani si alzano e si fanno incontro per aiutarli a scendere con i fagotti.

Dale si accoscia in mezzo agli altri, il San Marco si toglie la cuffia e:

SAN MARCO:

— Hanno confermato il lancio per stanotte.

Dale comincia a distribuire pezzi di polenta e di anguille. Ne fa un involto separato e chiama a sè uno dei partigiani:

DALE:

— Portare questo a quell'altro americano là!

e indica il casale dove si è diretto Dale. Gli uomini continuano a mangiare avidamente.

ESTERNO PALUDE (notte).

Nella notte, i partigiani si appostano vicino al fiume nell'ora convenuta per il lancio. Tendono le orecchie per udire il rumore dell'areoplano.

Nel buio, i partigiani aguzzano gli occhi nella speranza di potersi orientare.

Non possono far luce, nè rumore. Ed ecco che l'aeroplano si fa più basso, e si cominciano a sentire i primi tonfi. I pacchi cadono troppo lontano, nel largo del fiume.

I partigiani si slanciano nell'acqua e cominciano a cercare nella tenebra fitta dirigendosi verso il posto dove hanno sentito i tonfi.

Ma ogni ricerca è vana. Si odono lontano scariche di mitraglia.

VOCI:

— Sparano al Cason Maddalena!

ESTERNO - CASON MADDALENA.

Sullo spiazzo piatto e largo davanti alla casa, e più in fondo sul ponticello giacciono immote al suolo delle forme umane.

Un bambino si avanza piangendo.

Un grosso cane si avvicina al piccolo...

Dale e Alan, si dirigono verso la casa del guardiano.

Tutta la famiglia del Custode giace massacrata sull'aia della casa.

ESTERNO «BARACCA PANCIRLI» (giorno).

In un canale tutte le battane dei partigiani sono ferme. Gli uomini scrutano il cielo. Un aereoplano, passa e ripassa veloce sulle loro teste, perde quota, scende, scende verso il mare....

ALAN:

— Guardate quell'aereoplano laggiù! È in fiamme!

DALE:

— Andiamo, svelti!

Le battane veloci volano sull'acqua verso un casale.

Si avvicinano. Dalla porta della casa che sorge fra i canaletti su un terrapieno, appaiono Dan e i due partigiani. La flottiglia di battane approda. Rapidi i due San Marco entrano nell'interno della casa, gli altri si fanno vicini al margine della spianata che guarda verso il mare.

Da lontano, al largo, vicino ai resti in fiamme dell'aereoplano caduto i due aviatori chiamano aiuto.

I partigiani lanciano fischi di richiamo, poi Dale e Cigolani si lanciano verso le battane.

Si avvicinano sempre più i rottami in fiamme. Aggrappati ad un pezzo d'ala due aviatori inglesi salutano i loro salvatori.

Dale e i partigiani gridano anche loro. Il vento, le fiamme, il rumore del mare coprono le loro voci.

1° Ufficiale:
— Hey! Hey!

Dale:
— Tutti salvi?

2° Ufficiale:
— Siete americano?

Dale:
— Sì, americano!

1° Ufficiale:
— E questi uomini chi sono?

Dale:
— Sono partigiani Italiani.

Intanto le barche sono giunte presso i rottami e su una delle due battane si caricano velocemente i due ufficiali Inglesi.

1° Ufficiale:
— Che posto! Ci sono tedeschi qui?

Dale:
— I tedeschi stanno dappertutto!

2° Ufficiale:
— C'è una possibilità di uscire da questo posto?

Dale:
— Nessuna probabilità! Nessuna!

Le battane vanno veloci sull'acqua verso il casale.

Tutti i partigiani rimasti, Dan e Alan sono sullo spiazzo ad aspettarli. Le barche toccano il fondo, e i partigiani scendono per aiutare i compagni a salire.

Partigiano:
— Tutti salvi?

Cigolani:
— Tutti salvi, ma questi non sono Americani, sono Inglesi!

Partigiano:
— Meglio che niente!

I due ufficiali inglesi si avviano verso il retro della casa con Alan Dale e Dan.

Alan:
— Siete un bel po' bagnati...

Dan:
— Avete bisogno di bere!

Intanto Cigolani si allontana con la barca; un partigiano lo chiama e Cigolani risponde mentre si allontana remando.

Partigiano:
— Avete potuto acchiappar niente?

Cigolani:
— Niente, niente, è anda' tutto a fondo!

Sul retro della casa. Dale si ferma e si volge verso Dan.

Dale:
— Non possiamo rimanere qui! Fa dar loro delle coperte impermeabili o teli cerati! Dobbiamo andare via subito!

Dan si fa portare la tela cerata e le coperte e i due ufficiali se le avvolgono. Uno dei due tenta di protestare.

Dale:
— Su svelti! (*Poi dalla finestra al radioman*) Trasmesso?

San Marco:
— Trasmesso.

Il San Marco si toglie la cuffia e chiude rapidamente la radio.

Dale:
— Scendete nelle barche...

I partigiani cominciano a scendere veloci verso la barca. I due ufficiali inglesi li seguono.

1° Ufficiale:
— Ma non ci si ferma mai in questo posto?

Dale:
— Bisogna muoverci veloci, e se poi questo posto non vi piace, vi consegneremo a qualcuno dell'Armata di Popsky!

Dalla porta della casa escono correndo i due e il San Marco che si slanciano verso le barche che sono già tutte in acqua e hanno già voltato il canaletto sull'angolo della casa.
Montano anche loro di corsa... La piccola flottiglia si allonatna.
La piccola flotta, rientra da sinistra in un canaletto; tutte le barche si fermano in fila. E' una specie di crocevia. Da un altro canale si avanza una battana con due uomini.

— Chi va là!

A bordo della battana c'è un ufficiale inglese che si alza a scrutare nel canale.

Ufficiale:
— Chi siete?

Dale:
— Sono Dale, O.S.S. e voi?

UFFICIALE:
— Sono Davis, dell'Armata di Popsky!

DALE:
— Come state a munizioni?

UFFICIALE:
— Non mi sono rimaste che due cariche. I tedeschi hanno iniziato il rastrellamento. Hanno bande a motore!

DALE:
— Credo che allora sarebbe meglio che veniste con noi sulla spiaggia grande perchè ci offre un po' più di possibilità di difesa.

UFFICIALE:
— O. K. verrò con voi!

CIGOLANI:
— Ragazzi muoviamoci, presto, andiamo alla spiaggia dei Scanni a Mare.

Tutte le battane si muovono e si dirigono verso la spiaggia grande là dove il fiume termina nel mare.

ESTERNO MARE - (giorno).

Un grosso barcone tedesco. Sulla tolda del barcone, alcuni soldati accosciati vicino alle mitragliatrici pronti a far fuoco.

Vicino a loro un Ufficiale, che dà il segno di attaccare il fuoco.

La mitragliatrice entra in azione e comincia a battere la spiaggia proprio nel punto in cui i partigiani stanno sbarcando.

ESTERNO SPIAGGIA - (giorno).

I partigiani e gli americani sbarcano di corsa, volgendosi ogni tanto a rispondere al fuoco di mitraglia che viene dal barcone sempre più vicino.

Le raffiche tedesche arrivano a poche decine di metri dai partigiani.

Li ricacciano sempre più verso l'interno. Dale spara col suo fucile, tutti i partigiani sparano come disperati le loro ultime cartucce.

I tedeschi sbarcano. È una pioggia di mitraglia, fucileria, bombe a mano.

Su di una sopraelevazione del terreno un soldato tedesco spara con un cannoncino.

Dale tenta ancora di sparare...

L'ufficiale di Popsky, ha terminata la sua cartuccera, poggia delicatamente il mitra davanti a sè, poi si accende una sigaretta.

Dale ha il fucile inceppato... Con un movimento d'ira getta l'arma nel canale.

Un volto di tedesco che urla:

— Arrendetevi!

Un partigiano che coricato a terra si spara una carica in gola...

E da ogni parte arrivano i tedeschi, il loro cerchio si fa sempre più stretto, sempre più stretto...

— Arrendetevi!

Dal fondo della spiaggia sale il gruppo dei partigiani disarmati. Con loro sono Dale, Alan, Dan, e i tre ufficiali inglesi. Tutt'intorno camminano i soldati e l'ufficiale tedesco con mitra puntati contro i prigionieri.

ESTERNO BARACCA PANCIRLI - (notte).

È calata la notte. Sullo spiazzo antistante il casale i partigiani giacciono legati in terra, uno sull'altro, come animali. Dal tetto, sullo spigolo del muro, pende Cigolani, impiccato. Il suo corpo gira lentamente su se stesso, i suoi piedi sono a poche spanne sulle teste dei partigiani. Una guardia tedesca gira intorno a passi cadenzati.

INTERNO BARACCA PANCIRLI - (notte).

Nell'interno, nella stanza dal tetto basso, intorno al focolare, siedono gli Americani e gli Inglesi; una guardia li veglia.
Silenzio assoluto. Solo uno degli ufficiali canticchia a voce bassa con un po' di imprudenza una nenia gallese.

Il soldato tedesco batte i tacchi di scatto: è entrato l'ufficiale.
È un giovane biondo. I prigionieri lo guardano con freddezza in silenzio.

UFFICIALE TEDESCO
(*al soldato*) — Bicchieri!

Il soldato esce, rientra poco dopo con delle tazzine che posa sul tavolo vicino alle bottiglie di liquori. L'ufficiale tedesco, prende in mano una bottiglia e un bicchiere e porge da bere a uno degli Inglesi.

— Da bere?

Porge da bere anche ad un altro: i due hanno accettato senza ringraziare. Il silenzio pesa nella stanza. Tutti gli occhi dei prigionieri sono fermi sull'ufficiale tedesco, che si sente terribilmente a disagio.

— Fa freddo.
— Al mio paese fa ancora più freddo!
— Abbiamo delle grandi stufe!

Silenzio.

Quasi in tono cordiale...

— Ma, già, suppongo le abbiate pure voi!
— Al mio paese quasi tutte le case son fatte di legno... Sono molto più calde, ma...

E l'ufficiale guarda i prigionieri con intenzione.

— Bruciano, bruciano facilmente!

Silenzio. L'ufficiale alza la voce irritato.

— Credete di potermi mettere a disagio?
— Noi tedeschi non ci preoccupiamo di nulla e di nulla abbiamo paura!
— La guerra che combattiamo, vuol dire la vita o la morte per noi!
— Noi stiamo costruendo una nuova civiltà che dovrà durare mille anni!
— E i tedeschi lo faranno! Noi manterremo ad ogni costo le promesse fatte al mondo, perchè questa è la nostra missione!

Alle ultime parole dell'ufficiale Dale, che fino ad allora era stato addossato al caminetto, fumando in silenzio, alza la testa di scatto e domanda con violenza:

DALE:
— E intanto che farete con quei partigiani che tenete là di fuori legati come animali?

UFFICIALE TEDESCO:
— Nessuna legge internazionale protegge i partigiani, essi non sono dei soldati ma solo dei fuori legge!

DALE:
— E quelli del San Marco? Quelli sono dell'esercito regolare!

UFFICIALE TEDESCO:
— Non riconosciamo il Governo di Badoglio!

DALE:
— Ma che farete di loro?

UFFICIALE TEDESCO:
— Sto aspettando ordini dal mio Comando.

ESTERNO BARACCA PANCIRLI (notte).

Stesi sul fondo, nel buio fitto, i partigiani parlano sommessi.

1° PARTIGIANO:
— Cosa ci faranno?

2ª VOCE:
— C'impiccheran tutti come Cigolani! Chissà perchè non l'hanno fatto ancora?

Una voce meridionale dice a voce un po' più alta:

SAN MARCO:
— I miei non sapranno mai quello che m'è successo!

C'è una pausa, poi improvvisamente uno dei partigiani si mette a canticchiare.

PARTIGIANO:
— Povera Giulia! Perchè sei moortaaa!

Il passo del soldato tedesco si fa più vicino.

SOLDATO TEDESCO:
— Chiudi il becco!

Poi si ode un gran sospiro e una voce dice:

VOCE:
— Mi son pisciato addosso come un puttin!

ESTERNO BARACCA PANCIRLI - (giorno).

Sono le prime luci dell'alba. Sullo spiazzo che guarda il fiume, Dale e gli altri prigionieri sono insieme all'ufficiale tedesco.

Nel mezzo del Po è fermo il barcone tedesco. Allineati sul bordo esterno, stanno i partigiani, colle mani dietro la schiena. Un soldato passa dietro le loro spalle li conta. Si ferma, poi torna sui suoi passi. Improvvisamente, senza nessun preavviso, una spinta, e il corpo del primo partigiano cade nell'acqua con un tonfo sordo.
Un'altra spinta... Un altro tonfo.

DALE:
— Fermatevi sudici maiali!

Dale si volta e vede l'esecuzione. Come un pazzo si precipita verso il fiume gridando. Una pallottola lo raggiunge. Cade fulminato e rotola giù, finchè non si ferma, immobile nel rigagnolo.

I partigiani ad uno ad uno sono spinti giù nell'acqua...

VOCE DELLO SPEAKER:
— Questo accadeva nel Natale del 1944. Quattro mesi dopo la guerra era finita!

VALORE DI *CACCIA TRAGICA*

Caccia tragica *di Giuseppe De Santis è l'unico film della nostra produzione 1947 che possa tener alto quel prestigio che la cinematografia italiana si è conquistato dalla liberazione ad oggi all'interno e all'estero, prestigio che in questi ultimi tempi subisce colpi demolitori per opera di affaristi poco scrupolosi, i quali esportano prodotti di scadente o nullo valore sulla scia delle opere più degne, e di produttori che, favoriti dalla nuova legge sulla cinematografia attraverso il cosiddetto " rimborso tassa erariale ", tendono sempre più a consolidare quella caratteristica della nostra produzione che non è sanamente industriale ma bassamente affaristica, a consolidare l'uso di produrre film caso per caso in base a " combinazioni " speculative.*

I film realizzati durante il 1947 dimostrano chiaramente che il sistema di rimborso della tassa erariale non può che favorire una produzione di scarso impegno e di immediato successo e in definitiva non può che favorire il cattivo film: contro la serie di opere dignitose e spesso di alto valore artistico prodotte nel '46, il panorama cinematografico italiano del '47 è di un quasi desolante squallore, gremito di drammoni ottocenteschi filmati, di commediole di tutti i tipi e tutte ugualmente banali e sciocche, di " successi assicurati " soporiferi e moralmente e socialmente dannosi.

Così — prima che l'indispensabile revisione della legge possa attuarsi — gli artisti della nuova scuola cinematografica italiana, per sottrarsi al giogo del film di confezione, devono lavorare, da un punto di vista industriale, basandosi su capitali che sono al di fuori della normale produzione cinematografica, con quanta fatica e stento è inutile sottolineare: è il caso, quest'anno, di Roberto Rossellini, che è produttore di se stesso per Germania anno zero, *attualmente in corso di lavorazione, e di Giuseppe De Santis per* Caccia tragica, *prodotto dall'ANPI.*

In Caccia tragica *il racconto cinematografico si stacca decisamente dalla vicenda lineare* (« Un conflitto in un'idea, e la riconferma finale di quest'idea ») *per avvalersi invece di vicende concomitanti, animate da tesi diverse e interdipendenti: il tema " cooperative agricole ", ad esempio, è ben diverso dal tema " reduci " e ad esso è legato soltanto attraverso una serie di temi, diremo così, contigui (che qui sono " agrari ", " fascisti collaborazionisti ", " banditismo "): la concomitanza dei temi è data, ben più che dallo schema esterno della vicenda, dal modo unitario con cui essi vengono enunciati e svolti, dal mondo morale degli autori nei confronti degli attuali problemi di vita in una provincia agricola d'Italia.*

Caccia tragica *ha cioè anzitutto il valore di un degno e riuscito tentativo di ampliare, in forma unitaria, l'espressione cinematografica, di farvi penetrare più complesse concezioni tematiche in cui l'ambiente non abbia più una funzione di sfondo, di commento, di cronaca, ma sia il centro d'attenzione, la grande tesi del film.*

e. m.

CACCIA TRAGICA

Sceneggiatura di Michelangelo Antonioni, Umberto Barbaro, Carlo Lizzani, Giuseppe De Santis, Cesare Zavattini

SCENA 18

ESTERNO (giorno).

Aia della Cooperativa - campi - strada che porta alla Cooperativa.

88 - P. A.

Il volto di Giuseppe, sorridente e gioioso. L'uomo grida:

GIUSEPPE:

— Eccoli!

Inizia un movimento di *gru* che si alza e scopre, mentre Giuseppe esce di campo, l'aia sulla quale sono sparpagliati tutti i braccianti. Al grido di Giuseppe, tutti si sono voltati verso l'argine ed ora cominciano a muoversi in questa direzione, prima lentamente, poi con maggiore decisione, lanciando grida gioiose.

VOCI:

— Arrivano i soldi!
— Il camion!

La *gru* alzandosi ancora scopre la distesa dei campi sui quali i braccianti lasciano il lavoro e corrono incontro al camioncino che ora si scorge lontano sulla strada provinciale mentre viene avanti.

89 - F. I.

Andrea in un trasporto di gioia abbraccia e bacia Sultana:

ANDREA:

— È proprio lui!

La ragazza è sorpresa e non reagisce; soltanto si passa la mano sulla bocca come per pulire. Andrea alzando il fucile che ha in spalla, prende la mira contro una mina e spara.

ANDREA:

— Allora incomincia la festa!
Detonazione.

90 - P. A.

I due fattori, soli ed immobili, in mezzo all'aia. *Carrello* in avanti fino a F. I. Mentre la macchina si ferma, i due volgono lentamente le spalle. Dietro di essi si intravedono i barroccini con i loro carri.

Detonazione.

Sopraggiunge, correndo, il Guercio, che fa un gesto sconcio all'indirizzo dei due fattori, poi esce di campo. Sui campi esplode un'altra mina. I due fattori si turano le orecchie, uno di essi dice, come seccato:

MAURIZIO:

— Che stupidaggini!

91 - M. C. L.

Il punto della strada dove sono giunti i primi braccianti. Le donne agitano in aria le zappe andando incontro al camioncino che è ormai vicinissimo. Il gruppo si apre per lasciare il passaggio. Il camioncino è seguito da alcuni operai in bicicletta.

Motore del camioncino.

92 - F. I. (dal camioncino in moto).

I braccianti prendono a correre dietro il camioncino. Ma, ad un tratto, sui volti di tutti, da un espressione di gioia, se ne dipinge un'altra, di sgomento. Alcune donne costernate rallentano la loro corsa. Mormorano.

Mormorio.

UNA DONNA:

— Maria Vergine!

Altri gruppi di contadini al di là della strada, al passare del camioncino rimangono costernati.

95 - F. I.

Distesi sul retro del camioncino i cadaveri del ragioniere e dell'autista che traballano alle scosse. I cadaveri, di cui si vedono soltanto i piedi, sono ricoperti di sacco. Seduto su una delle sponde, con le spalle alla guida, è Michele che guarda avanti a sè. Si ode una duplice esplosione di mine.

Esplosione.

Dalla parte opposta, seduto anche lui su di una sponda, c'è un maresciallo dei carabinieri.

94 - F. I.

Un bracciante, attorniato da altri, sui campi, spara su di una mina, poi sorride, mentre i suoi compagni lo festeggiano battendo le mani sulle spale.

Detonazione.

95 - F. I.

Sotto l'arco dove si è ammassata la maggior parte dei braccianti, Giuseppe e Clotilde guardano verso la strada preoccupati. Via via che il rombo del motore del camioncino si avvicina

GIUSEPPE:

— Ma cosa succede?...

Entra in campo il camioncino che svolta sotto l'arco. I ciclisti che seguivano sono passati in testa ed ora gridano:

CICLISTI:

— Strada! Strada!

96 - M. C. L.

La massa si è frantumata e tutti seguono di corsa il camioncino. Due dei ciclisti rimasti dietro vengono presi di assalto e interrogati da gruppi di braccianti. Il Guercio e Clotilde domandano affannosamente:

GUERCIO:

— Ch'è successo?

98 - F. I.

Dai campi viene il rombo di un'altra esplosione.

Esplosione.

Il camioncino si è fermato vicino al capannone. Il maresciallo e Michele sono scesi e si avviano verso il capannone, tra due ali di folla, seguiti da alcuni operai che portano a braccia i cadaveri. Di pari passo col gruppo in movimento si inquadra con *Carrello* laterale una delle ali: volti costernati e preoccupati. Alcune donne mormorano:

1ª DONNA:

— Michele! Ti hanno ferito?

2ª DONNA:

— E Giovanna?

Michele che è sempre cupo, evita di guardare i contadini e le donne e di rispondere alle loro domande. Non si scuote nemmeno quando qualcuno gli tocca il braccio.

99 - F. I.

Sotto la tettoietta del carro armato i bambini nelle culle arrangiate, piangono affacciandosi.

Pianto.

Esplosione dai campi.

Esplosione.

100 - M. C. L.

Dal pagliaio attiguo alla fattoria una donna che guarda attentamente verso i cadaveri, lancia un urlo.

Urlo della donna.

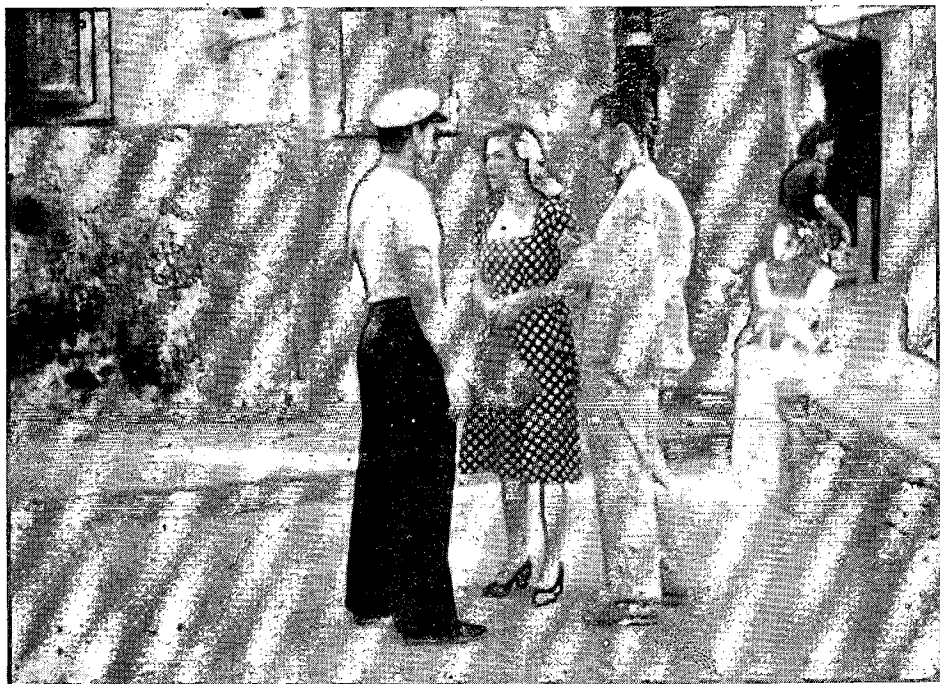
Accanto a lei vi sono due bambini, che, non appena essa prende a scendere per una scala a pioli, si mettono a piangere.

Pianto dei bambini.

NUOVI FILM ITALIANI

Pietro Germi — *Gioventù perduta*

TAVOLA XII

PIETRO GERMI — *Gioventù perduta*

GIOVANNI PAOLUCCI — *Preludio d'amore*

101 - F. I. (leggermente dall'alto).

Michele, il maresciallo e gli uomini che portano i cadaveri, raggiungono il capannone e varcano la soglia.

La folla si stringe intorno alla porta, trattenuta a stento dai carabinieri, e si raccoglie accanto alle finestre. Giuseppe entra in campo e si fa largo per raggiungere la porta.

102 - M. C. L.

Un altro bracciante sui campi prende di mira una mina e spara. La mina esplode, mentre entra in campo un contadino che lo ferma, indicando coincitatamente verso il capannone.

Esplosione.

103 - M. C. L.

La donna, vista nel pagliaio corre gridando verso il capannone. Alcuni braccianti le vanno incontro e la fermano.

Grida della donna.

104 - F. I.

I due fattori fanno un cenno ai loro uomini che soddisfatti, con un sorriso, prendono a spargersi per i campi.

105 - F. I.

I due ciclisti del numero 95 sono circondati da un folto capannello di braccianti, tra cui Clotilde e il Guercio.

Entrano in campo i due fattori per ascoltare.

1° CICLISTA:

— Siamo arrivati un momento dopo!

2° CICLISTA:

— Deve essere la banda del tedesco.

GUERCIO:

— Quelli che hanno fatti i colpi a S. Ilario e a Ponterotto l'altra settimana.

106 - F. I.

Un carabinere, affacciandosi alla porta del capannone chiama:

CARABINIERE:

— Covezzi! Gelli!

F. I. (come numero 105).

Il Guercio e Clotilde volgono il capo e si staccano dal gruppo avviandosi verso il capannone. In disparte, sull'aia, i due gemelli si muovono lentamente, con le mani dietro la schiena e con una certa circospezione. Nei gruppi i loro uomini cominciano a discutere tra loro.

RASSEGNA DELLA STAMPA

FILM UNIVERSALE

I concreti esempi di tutte le guerre hanno dimostrato ai popoli che nel tragico dilemma « tra la vita e la morte » ha sempre vinto la vita; milioni di persone infatti, tese verso uno scopo comune, si sono unite nella stupenda battaglia per la vita.

Questa esperienza di sforzi collettivi di più nazioni verso una comune mèta, potrebbe e dovrebbe essere consolidata, elaborata ed ulteriormente sviluppata.

È naturalissimo che oltre questo primo punto fondamentale, questo primo compito di sterminio materiale del fascismo armato, si incontrano inevitabilmente nuovi compiti, di entità ugualmente grandissima, che similmente debbono essere risolti soltanto dagli sforzi concordi di tutte quelle centinaia di milioni di persone che insieme conseguirono questa prima vittoria.

Tutto ciò che l'arte può fare per riunire questi popoli, acquista un significato ed uno scopo eccezionale ed è sempre accompagnato dall'avvento di nuove forme.

Il vero artista vive sempre la reale atmosfera della storia. Nell'arte, attraverso le forme più semplici, più facilmente comprensibili ed immediate, l'artista può dare una limpida espressione alle idee essenziali per riunire il genere umano attorno ad uno scopo comune.

È in tempi come questi che nuove forme appaiono nell'arte, forme che possono racchiudere la vastità e la potenza degli scopi universali e delle idee basilari dell'umanità.

In tali periodi il significato delle vere manifestazioni artistiche cresce per valore intrinseco, coraggio, slancio, rinuncia allo stereotipato ed alle usuali manifestazioni dell'arte.

Affrontando questo nuovo lavoro il vero artista è soprattutto guardingo delle trappole del suo antico cliché e di quelle dei suoi lavori anteriori.

La medesima cosa può esser detta dell'arte in generale, dell'arte che, ad un certo momento, non è più il contenuto di forme già scoperte, ma cerca di svolgere nuove teorie, di trovare nuovi mezzi di espressione.

È mia profondissima convinzione che la cinematografia — l'arte che è apparsa più tardi di tutte le altre — ha possibilità di eccezionale potere per esprimere le idee ed i pensieri di uno scopo universale.

La comprensibilità universale di un film si unisce all'imperiosa esigenza storica dell'umanità di un diretto scambio di idee di universale portata.

È quindi mia profonda convinzione che i principali artisti — è sopratutto i giovani o quelli ancora giovani per essere già esperti — debbono ritornare al duro difficile cammino dell'ingegno creativo.

Dove e qual'è questo cammino? E gli artisti hanno fatto o stanno tentan-

do di fare qualcosa in questa direzione?

Temo che non vi sia ancora nessuno che possa dare una risposta a queste domande.

Qui vorrei attirare l'attenzione su quel genere specifico di film che ha acquistato un significato particolare e chiaramente definito in tempo di guerra.

Alludo ai film documentari a lungo metraggio che, come i cinegiornali di informazione, riprendono gli avvenimenti della vita attuale e li fondono col montaggio, allo scopo di presentarli agli spettatori con una continuità di pensiero talvolta molto generale ed astratto.

Tale documentario non è puramente informativo. Differisce dai notiziari come un articolo di un giornale differisce da una qualsiasi corrispondenza speciale.

E questo perchè le suddette caratteristiche cinematografiche dei film che abbiamo qualificato documentari costituiscono un fenomeno di arte elevata.

Ho veduto un certo numero di tali film documentari prodotti in tempo di guerra.

Come esempio posso citare il documentario americano *Vigilia di guerra*. Sua saliente caratteristica è lo schietto, ardito ed ampio uso del montaggio, quale era stato scoperto ai tempi del film muto.

Questo film ha tre mezzi chiaramente definiti: commento parlato, fotografia e musica.

Il commento è lo strumento della generalizzazione e sintesi di tutte le proposizioni astratte.

Il materiale visivo — tratto dai notiziari nemici prodotti in Germania, in Italia e in Giappone e diffusi in lungo e largo per tutto il mondo — sono fusi e ordinati in modo tale che la visione diretta degli avvenimenti irresistibilmente determina tre basilari asserzioni.

1. Il Fascismo è stolida disciplina che riduce l'uomo alla condizione di schiavo (le coorti delle organizzazioni fasciste in Germania, Italia e Giappone, che si muovono incessantemente ed automaticamente).

2. Il Fascismo è una truppa di una organizzata massa di popolo (scene insistentemente ripetute che mostrano masse di migliaia di persone al grado più elevato di una eccitazione tempestosa, un mare di teste umane, una vasta marea di braccia tese nel saluto fascista, il tutto fotografato a distanza in modo che i volti degli individui rimangano indistinti, ed ogni scena non è null'altro che un inquieto formicaio, scena ripetuta più volte in Germania, Italia e Giappone).

3. Il Fascismo è una dittatura di un pugno di uomini senza valore che gioca deliberamente sugli istinti più bassi dell'umanità (i ripetuti, persistenti atteggiamenti dei capi fascisti, principalmente nei momenti di esaltazione oratoria, reminiscenza di qualche cosa simile all'idiozia).

Queste tre linee principali sono messe in risalto dal montaggio in diverse combinazioni, tutte con un'insistenza invariabilmente reiterata.

Uniti alle parole astrattamente generalizzanti del commentatore, questi fatti visibili producono un'impressione veramente inconsueta.

Io personalmente non sono d'accordo con l'idea dell'interpretazione primitiva del fascismo come è presentata in questo film, ma non ho mai avuto alcun dubbio circa la forte impressione che esercita sugli spettatori.

Tale film è internazionalmente ed universalmente comprensibile. Il testo del commentatore può essere tradotto in un'altra lingua senza rischio di cedere l'integrità dell'impressione.

Il montaggio delle immagini visive non richiede traduzione.

Vi è un'altra strada che vorrei indicare per incanalare la ricerca verso nuove forme.

Tutti noi sappiamo che la parola umana non è il punto iniziale per esprimere le condizioni interiori dell'essere umano, ma piuttosto quello finale. Figurativamente parlando, le parole possono piacere come la spuma che si forma sulla cresta delle onde quando queste raggiungono il massimo d'altezza.

La parola è organicamente preceduta anche da quella grande ricchezza di mimica espressiva che ha l'uomo e che così facilmente e comprensibilmente leggiamo nell'atteggiamento degli attori nei film muti.

Vi sono parole così direttamente fuse con i movimenti della mimica che il loro significato forma semplicemente il supplemento a ciò che abbiamo già letto sul volto umano. Le loro intonazioni hanno una forza puramente musicale.

Queste parole costituiscono il mezzo per aprire il segreto di una frase percepita dall'ascoltatore, non solo come una combinazione formale di suoni, ma come un genere di discorso che definisce chiaramente pensieri e sentimenti di chi lo fa. Queste parole possono essere pienamente comprese una ad una, indipendentemente dal linguaggio nel quale vengono dette.

Nell'arte cinematografica vi fu un tempo in cui fummo molto vicini a tali parole. Esse apparivano spesso nelle didascalie dei film muti e perfino in quelle lettere silenziose vi era l'intonazione vigorosa del linguaggio parlato.

Non posso pensare che i dialoghi che apparivano nei film muti sotto forma di didascalie, fossero artificialmente impoveriti. Consistevano in parole essenziali ed erano proiettati sullo schermo solo quando la loro necessità scaturiva dalla cresta delle onde dei pensieri e dei sentimenti già letti dagli spettatori nella mimica degli attori.

Tali parole sono realmente ed universalmente comprensibili e, secondo la mia opinione, possono ben servire come punto di partenza nella ricerca delle nuove caratteristiche di comprensione mondiale per tutti i generi di film. Questo sarebbe un compito nobile, meritevole dello sforzo creativo speso per esso.

In immediata relazione con i dialoghi sta la musica, anch'essa senza dubbio componente essenziale e organica di ogni film.

Questa relazione tra musica e cinema non è questione di puro caso. La costruzione profondamente ritmica di ogni film è nella sua natura musicale.

Sebbene i suoni non potessero — a quel tempo — essere direttamente incisi sulla pellicola, i film muti non potevano ne volevano esistere senza musica. Ma può essere decisamente stabilito che sino al giorno d'oggi la musica non è stata ancora inclusa nei film tanto da utilizzare in pieno tutte le sue possibilità intrinseche.

Vi sono parecchi film, i così detti « musicali », che sono ripieni di musica dal principio alla fine. Ma, in generale, essi costituiscono una semplice e diretta trasposizione sulla colonna sonora di un lavoro musicale che può essere prodotto su ogni palcoscenico ed in ogni sala da concerto.

La potenza innata della musica e la sua capacità di portare in se stessa significati profondi, di rafforzare la pateticità del dialogo, non viene praticamente usata dagli artisti cinematografici. Ed è precisamente alla musica che il pensiero creativo degli artisti deve ora essere volto.

Sarebbe sciocco ed assurdo interpretare ciò che ho detto come una proposta di abolire il film sonoro o

di togliere da tutti i dialoghi le parole, sostituendole con laconicismi e musica.

I pensieri che ho prima espressi sono semplicemente dettati dal desiderio di unire ciò che è apparso tra i popoli del mondo, una necessità di ricerche creative degli artisti nel costruire un nuovo genere di film che dovrebbe rispondere a tale nuova necessità universale.

Parallelamente al film sonoro, che ha raggiunto alti gradi di sviluppo nella nostra arte, deve essere creato ed incrementato un nuovo genere di film.

Noi dobbiamo ardentemente e vigorosamente deciderci al lavoro per unire tutti gli sforzi ed i tentativi degli artisti di fare un film per il mondo, un film universalmente comprensibile. E dovremmo anche ricordare che le grandi occasioni per questo lavoro sono latenti nella nostra esperienza con i film muti.

VSEVOLOD PUDOVCHIN

L'UCCISIONE RITUALE DEL RE AL CINEMA

Allo stesso modo che ogni altra opera d'arte, il film non può costruirsi in base a regole e precetti, ma solo come spontanea e libera creatività, come fantasia che organizza un mondo ideale, costantemente mediata, nel suo espandersi, di riflessione e di plurale autocoscienza, che continuamente pongono gli autori come critici e rielaboratori della loro stessa opera. Lavoro collettivo sulla materia fantastica, al quale indirettamente partecipa e quasi collabora anche il pubblico, perchè verso il pubblico è costantemente volta l'attenzione vigile degli autori del film: a coglierne le simpatie, i desideri e le aspirazioni e a prevederne i movimenti psichici e i giudizi.

Perciò sarebbe così desiderabile da parte del pubblico una più esigente pretesa, una richiesta di migliori opere. Invece, per sua stessa natura, l'immagine cinematografica non si rivolge alla coscienza critica dei suoi spettatori, ma ne colpisce la sensibilità subcosciente col bombardamento di un vertiginoso succedersi di fotogrammi che provocano reazioni istintive e immediate su cui, nell'atto stesso della visione, è difficile, anzi impossibile, si volgano le menti discriminanti.

Da qui l'immensa importanza sociale del film, la sua potenza ed anche la sua pericolosità. E da qui anche la speculazione affaristica, il film non più fatto artistico ma prodotto industriale, opera di confezione.

Il pubblico dovrebbe perciò conoscere, almeno un poco, questi meccanismi industriali per cui un film gli viene a piacere, e guardarsene: non solo e neanche tanto per distinguere i valori artistici effettivi dalle facili abilità ingannatrici, ma per difendersi dall'influenza, dal dominio, dall'avvelenamento psichico e dalla narcosi in cui lo piomba il film di confezione. Al quale, io ho sostenuto altra volta, i governi dovrebbero dar la stessa caccia che si dà in ogni paese civile agli stupefacenti: ma dal quale è soprattutto importante che la massa cosciente impari a guardarsi da se stessa.

Il nucleo primo da cui partono gli industriali del film per conquistarsi il pubblico risiede in una prima, fondamentale distinzione dei protagonisti dei soggetti, che si distinguono in due gruppi principali, a seconda cioè se la storia si concluda in un lieto fine o con la chiusa drammatica di un destino tragico.

Gli eroi del primo gruppo sono gente del tutto antieroica, gente minuta di tutti i giorni, non bella nè particolarmente attraente, dotata delle più comuni debolezze e dei più comuni difetti, afflitta da difficoltà, as-

silli e tormenti quotidiani anch'essi, e soltanto più accaniti e tenaci. Poveri esseri di scarto, meschini eroi generosi e timidi ed un poco anche teneramente ridicoli che, per duemila metri di pellicola, per quasi cioè tutta la durata del film, soffrono il soffribile, espiando chissà quali colpe loro e non loro, finchè non giunge improvvisa e felice la conclusione assurda e riparatrice di un lungo bacio a francobollo che riscatta ogni passato dolore. Ormai tutto andrà finalmente per il meglio in un mondo non più aspro e crudele, fattosi, di colpo e d'incanto, il migliore dei mondi.

Piana e facile la sostituzione che il pubblico opera inconsciamente, identificandosi col protagonista e sognando ad occhi aperti la favola bella e menzognera, la conquista finale degli ideali sognati.

Mondo meraviglioso che distrae ma snerva, che distoglie dai più semplici motivi reali di ogni esistenza, che placa le preoccupazioni e gli affanni del lavoro, della disoccupazione, del dolore, che sopisce la pena dell'amore fatto ormai unicamente fonte di gioia perenne. Pigra e comoda fuga dalla realtà in una compenetrazione facile, che svaluta la vita e risospinge nel sonno cullato da sogni riparatori e riequilibranti.

È la formula nota delle commedie in genere e in particolare della comico-sentimentale.

Ben diverso invece il destino della donna fatale o dell'eroe. Qui siamo di fronte a leggendarie bellezze e virtù: qui riesce impossibile allo spettatore inserirsi negli intrighi delle trame romanzesche, nel torrido di quelle passioni sfrenate e di quegli istinti scatenati: impossibile identificarsi nelle ombre maliose di quelle enormi personalità. Umile e mortificato lo spettatore si trova ora dinnazi al protagonista come dinnazi ad un re, lontanissimo, altissimo, inattingibile.

E la trama ha dunque tutto un corso e soprattutto una fine diversa. Neanche qui si suggerisce al pubblico di potenziare, in fattiva emulazione, la propria grigia esistenza, a scoprire nuovi e più elevati sensi alla sua vita quotidiana, a farla più attiva e più creativa: anzi, caricando e colmando di tanti pregi fisici e morali l'eroe, il superuomo, l'ammaliatrice ed il re, lo offre al sordo e sotterraneo rancore di tutti i diseredati, di tutti i sudditi che possono amare e addirittura andare in delirio per il divo o per la diva a un patto solo: che le sue storie si concludano distruttivamente e tragicamente, che l'idolo muoia.

Aspetti di vita comunque superiore, che negherebbero ogni valore a quella del pubblico, questi non chiede che non esistano, anzi è lieto di bearsene, purchè le trame ci mostrino come operino fatalità tragiche e disperate. Chiede il pubblico insomma che l'eroe muoia.

Per lo stesso motivo presso tutti i popoli primitivi nella realtà, e nelle leggende di tutti i popoli artisti, s'è sempre praticata *l'uccisione rituale del re*. Oggi non si sbranano più nè si fanno a pezzi i semidei come Osiride o Set, ma si fa morire negli ultimi quadri del film Greta Garbo o Marlène. Per la commiserazione sincera e le lagrime dolci e felici del pubblico placato dal sacrificio incruento. Lagrime felici. E quale più consolante estasi del pianto sull'ecatombe dei Nibelunghi?

UMBERTO BARBARO

(La settimana)

CHE COS'È IL CINEMA?

C'è capitato più volte, in queste cronache e altrove, di servirci di espressioni come: « arte mediata », « arte minore », e simili, a proposito

del cinematografo. È evidente che tali espressioni non venivano da noi adoperate con un'intenzione banalmente diminuitiva. Ma supponevano un preciso riferimento all'intrinseca natura di questa singolarissima forma d'espressione.

Circa dieci anni fa, ebbi occasione di interrogare sul cinema Benedetto Croce. Mi rispose, con qualche mia meraviglia, che a quella fusione di dramma o racconto e d'immagini visive, non gli pareva potersi negare piena qualità d'arte.

Sulla materia scrissi ripetutamente finchè oggi mi invita a ritornarci l'incontro con i pregevoli argomenti di Cesare Brandi. Alla fine d'un suo dialogo: *Carmine o della pittura* il Brandi discute a lungo del cinema.

A me sembra che un punto soprattutto debba tenersi presente, che è alle stesse origini di questa forma d'espressione.

Fra il contorno d'un disegno, o l'impasto d'una pittura, e la successione delle immagini in una sequenza cinematografica, c'è questo divario: che il disegno o il dipinto sono unità tutte fuse, bloccate e trascese; che per nessuna analisi possono risolversi in elementi d'altra natura che lirica ed espressiva; mentre l'immagine cinematografica è come la linea d'un disegno che sia stata messa insieme appiccicando uno all'altro una quantità di segmenti infinitesimi, non già direttamente tracciati dalla mano dell'artista, ma ricalcati, prelevati dal vero, per mezzo della macchina da presa. Montateli come vi pare, la loro natura non cambia. Il che non vuol dire che la macchina magari non « senta » chi l'adopera; come un'automobile o un fucile certamente « sentono » chi li adopera. E non vuol nemmeno dire che la macchina, come ha osservato il Carter, non abbia messo in rilievo forme e rapporti di forme, che finora erano sfuggiti all'occhio umano. Non abbia dato perfino il gusto d'una nuova visibilità, limitatamente a certi campi della fisica e della meccanica.

È nel quadro di simili considerazioni, che è inevitabile dover riferirsi al cinematografo come a un'arte « mediata », e perciò minore. La pantomima, la danza, la coreografia, la recitazione, adoperano il grezzo materiale della vita, della realtà, per trasfondervisi dentro, animarlo e trasfigurarlo. E il cinematografo, anch'esso, più o meno adopera lo stesso materiale: per comporlo e atteggiarlo secondo un'idea più o meno artistica; eppoi fissarlo e moltiplicarlo a migliaia d'esemplari, per mezzo delle macchine. Nell'un caso e nell'altro, l'idea artistica discende nella realtà materiale, accettandone certi limiti insuperabili; laddove, nelle arti vere, essa trascende del tutto questa realtà, e trova la propria sostanza espressiva in una sfera completamente libera e autonoma, anzi diventa essa stessa cotesta sostanza.

Nelle arti vere, nessuna accidentalità limita l'espressione. Nel cinematografo, e in doppio grado rispetto alla recitazione, alla danza (il cinema è una recitazione, una danza fotografata), la realizzazione non può invece prescindere dai limiti e dalle accidentalità della realtà empirica, che viene adoperata essa stessa come materiale espressivo. Travestito come si vuole l'attore, illuminato dai riflettori più potenti: per la macchina da presa rimane sempre un « oggetto ». In altre parole: nel caso della pittura o della poesia, l'artista adopera un linguaggio immediato ed istesso con l'emozione; mentre nella danza, ecc., e in doppio grado nel cinema, la realtà empirica, apparecchiata acconciamente e truccata, essa medesima fornisce la sostanza del linguaggio

espressivo; costituisce, per così dire, il repertorio, il dizionario, d'una sorta di rozzo linguaggio ideografico.

Fin qui le osservazioni mie, nella forma in cui le avevo lasciate. Cito ora da *Carmine*: « Il fotogramma si riferisce all'esistente, non come la pittura, che lo contiene solo in quanto sostanza conoscitiva dell'oggetto, ma come l'impressione che dell'esistente trasmettono i nostri sensi, dei quali la *Camera* è un surrogato meccanico, atto a fissare l'apparenza dell'oggetto» (pg. 251). « E il film rimane sempre oscillante fra una condizione visiva che lo pone vicino alla pittura, e una situazione drammatica che quasi lo identifica col teatro; di suo portando solo la cruda indubitabile documentazione sull'esistente. Ibrido e ambiguo per la sua intima natura, non può sollevarsi dalla sfera pratica » (pagina 262).

Ancora: « La fotografia è nata documentaria e scientifica: documentaria e scientifica è rimasta. Nel suo conato verso l'arte... presenterà l'oggetto in questa fase di sapiente truccatura, ma non tolto dall'esistenza effettiva, estratto dal suo esser nel mondo » (pg. 273). « Nel cinema la premessa di costituire *sempre* una *riproduzione* di qualcosa che ha una esistenza fisica è essenziale; e dell'averla trascurata di proposito, come un accidente della materia, derivano le confusioni con la pittura e col teatro » (pg. 258). Ho scelto questi apoftegmi, fra quelli di primaria evidenza, e che meno contengono della speciale terminologia assunta dal Brandi nel dialogo suddetto. Ma mi sembra che, anche così sommariamente, ne resti definita una fondamentale condizione di fatto, su cui ormai non dovrebbero essere possibili ulteriori incertezze e altercazioni.

Numerosi corollari deduce il Brandi da tali principi. Ne deduce, in primo luogo, la natura non poeticamente creativa ma soltanto *oratoria* del cinema, che ricerca e sfrutta tutti gli effetti, per commuovere e far scaturire la convinzione da un'emozione (pg. 264). Donde l'impurità e malleabilità della tecnica cinematografica; che impresta il metodo obbiettivo di documentazione scientifica dei particolari, e al tempo stesso le suggestioni del commento musicale, il quale concreta in sè e rappresenta la reazione emotiva dello spettatore (pg. 262). Donde, altresì, l'equivoca qualità della *bellezza* degli attori, che deve esser tale da indurre, nella contemplazione dell'esistente, un interesse personale, oscuramente erotico (pg. 254).

« Una certa accentuazione della personalità fisica (sopratutto erotica) dell'attore cinematografico, finisce col sovrapporsi alla trama drammatica, creando un personaggio... L'attore del film costituisce a poco a poco una specie di maschera di sé stesso, si tipizza su di sè. E ciò non può fare altro che aumentare la povertà formale del cinema... farlo scendere sempre più in combutta con l'esistenzialità sensuale dello spettatore » (pg. 256).

È palese che il Brandi non si limita ad analizzare, in stretti termini di estetica, l'ibrida e mescolata natura del cinema; ma si avvia anche, se non addirittura trapassa, alla considerazione, sia pure indiretta, delle condizioni d'ambiente e cultura (condizioni evidentemente deteriori), nelle quali è stata possibile l'odierna fortuna del cinematografo. Dal piano filosofico, si affaccia in altre parole a quello morale e sociale; dove una quantità di scrittori, di contrastanti tendenze, da Huizinga a Miller, l'ha preceduto a dargli ragione. Già il nostro discorso s'è troppo dilungato, per volerlo allungare ancora; e sull'aspetto sociale e morale della questione potrà tornarsi con altri pretesti.

Ma non taceremo che quanto è pre-

gnante l'indicazione della natura *oratoria* del cinema, con le implicite conseguenze, altrettanto è felice un paradosso del Brandi, relativamente al posto che il cinema occupa nella nostra civiltà, o inciviltà, sempre più stanca e staccata dall'arte. « È una surrogazione (il cinema) offerta alla massa, cui abbrevia l'insofferenza formale per l'opera d'arte... È il *volgare* d'una lingua divenuta incomprensibile ai più ». Nato dalla meccanizzazione, è un *volgare* unico, universale, in cui confluiscono i frantumi di disparate culture auliche; un linguaggio in cui ai valori intellettuali sono sostituiti meri cenni intuitivi (pg. 282). « Non disprezziamo (conclude tuttavia il Brandi) il nostro volgare ». E cerchiamo appunto d'intenderne i limiti e la struttura; a servircene per quello ch'esso è, e a non sbagliarlo con ciò ch'esso non è e non può essere.

EMILIO CECCHI

(*Mercurio*, 1946, 22).

CONTRIBUTO DELLE ARTI MECCANICHE ALLA STUPIDITÀ UMANA

Gran parte delle manifestazioni affidate alle arti meccaniche contengono implicitamente un consiglio all'evasione e alla fuga. E non si tratta di una fuga nel mondo di questa vecchia Europa dove i drammi, alla fine, non sono altro che fasi dell'alternativa del comando della civiltà, ma una fuga in un mondo rimbarbarito, infantile e decrepito insieme, della cui barbarie càpita di non accorgersi perchè è rivestita di tutte le apparenze che si chiamano comunemente progresso. Il fatto è questo, che le produzioni artistiche americane sono destinate a una folla oppressa dalla vita urbana, misera e lontana dal cielo e dalla terra, non per popoli che hanno città chiare e i fiumi e i monti e i prati a mezz'ora di distanza fuori porta. In confronto alle nuove esigenze delle macchine, e limitiamo il nostro discorso alle dette macchine produttrici d'arte, non si poterono allevare tante capacità quante esse ne richiedevano. Quando esse fecero la loro apparizione, e sono pochi decenni pel cinema, appena un decennio dalla diffusione della radio, occorsero reggimenti di artisti capaci di metterle in opera e di farle produrre. Si dovette improvvisare. Si aggiunga che all'espansione di tali strumenti corrispondeva ogni altra forma di diffusione della cultura, che gli editori dovettero moltiplicare la produzione e si comportarono allo stesso modo, importandola anzichè creandola, e che infine questa importazione, per la macchina, era per forza in gran parte scadente. Non esisteva un esercito di artisti capaci di produrre tanto, perchè questo è un caso unico in cui le macchine non possono produrre da sole; il materiale di cui bisognano non si trova nelle miniere.

Davanti a tali esigenze della cultura, al suo espandersi, si poteva pensare che il livello medio dell'intelligenza si sarebbe elevato chissà come, e così la sensibilità e il novero delle conoscenze. Accadde l'opposto. Poichè i mezzi nuovi erano per la maggior parte volgari, l'umanità si involgarì. Si ottundeva la sensibilità, si smussava il senso estetico, e quanto alle conoscenze non potevano certo essere arricchite dalle più disgraziate falsificazioni di cui il cinema è maestro quando si avvicina alla storia. A un livello così basso, il concetto dell'opera d'arte andò smarrito, perduta ogni misura. Difatti abbiamo letto affermazioni di scrittori secondo i quali il romanzo poliziesco è la forma ideale di letteratura. Non è soltanto una mia impressione, ma il risultato di

diverse conversazioni con critici teatrali, che il pubblico dei teatri oggi sia indulgente fino all'arrendevolezza e alla crudeltà. Dopo un'educazione così diligente del pubblico, si è venuto fuori dicendo che il pubblico non vuole e non capisce l'arte. Quanto poi agli effetti morali, poichè da qualche tempo si affaccia timidamente la parola « morale », basta scorrere la cronaca dei giornali di tutto il mondo per notarvi il risultato, o guardarsi intorno per vedere gli effetti della educazione cinematografica. In poche parole, passività e isterismo sono il risultato dell'educazione introdotta con tali modelli.

Come accadde a tutte le trovate della tecnica, questi strumenti noti per migliorare l'uomo, sul principio lo degradarono. Il dramma dell'uso incauto dei mezzi tecnici si riproduce in modo lampante nei mezzi delle arti meccaniche. L'arte vera, che quando è veramente tale ha la sua moralità, e trattiene l'uomo, sia pure per un istante, a pensare al destino umano, sopravvisse a tanti guai per la sua stessa fatalità; ma era stata scartata subito sotto la specifica di letteratura e messa al bando; e invece è proprio il concetto di letteratura che bisogna ristabilire dopo avere proclamato sacre la volgarità e l'ignoranza « perchè il pubblico vuole così », e aver messo al posto dell'arte la peggiore forma di letteratura che è la retorica.

CORRADO ALVARO

(*Film Rivista* 1946, III, 1).

CRITICO D'ARTE AL CINEMA

Tra le varie definizioni che se ne son date e se ne danno, mi pare che la più divulgata e comprensiva sia la seguente: il cinema è racconto per immagini. La sintesi cinematografica consiste dunque nel susseguirsi temporale, nel narrarsi nel tempo, d'una serie d'immagini. Ma la comprensività della definizione non è esauriente. Racconto per immagini, sta bene. Ma di quali immagini si tratta?

Racconto per immagini — chi può negarlo? — sono anche le storie di San Francesco: una ventina d'inquadrature che il genio di Giotto fermò per sempre sulle pareti della Basilica Superiore d'Assisi. E allora, tanto per non confondere l'operare di Giotto con quello di King Vidor, aggiungerei, a maggior specificazione, che il cinema è racconto per immagini fotografiche. Ecco un divario fondamentale fra il cinema e le arti figurative. Il primo si fonda inevitabilmente sulla fotografia e, per quanto il regista possa studiare il taglio, sfuocare o rinforzare gli effetti luministici, per quanto possa intervenire anche con il colore, non si darà mai che superi totalmente il limite meccanico da cui prende il via. La macchina da presa realizza, essenzialmente, una riproduzione imitativa del visibile, e quindi intensamente realistica. Il pittore, anche se si propone il programma più decisamente imitativo, opera trasfigurando radicalmente la immagine ricevuta dal mondo esterno. I brani più naturalistici del Caravaggio risultano sommamente idealizzati anche in confronto ai fotogrammi del più astratto o fantasioso regista. Del resto, pensateci bene: dopo il romanzo realistico la civiltà moderna ha creato, nel cinema, un mezzo per aderire anche più direttamente al reale. Pensate all'efficacia immediata, stupefacente, di uno Zola che, anzichè servirsi dello strumento sempre lento e simbolico della parola, vi metta tangibilmente sotto gli occhi, con una rapidità singolare, la verità dei fatti. Pensate a certi brani di Duvivier o di Renoir, e vedrete che qualche cosa del genere il cinema l'ha già dato. I registi francesi hanno scavato più a fondo in questa direzione, servendosi

delle possibilità più schiette, originarie del cinema come immagine: ma risentendone anche il peso. Se da certi passaggi troppo veri della *Bête humaine* di Renoir risalite ai momenti della vita parigina visti dall'occhio di Degas, vedrete invece come il pittore, nell'affrontare il vero, vi trasferisca in partenza la forza della sua passione; trasporti cioè i suoi modelli in un mondo ideale in cui i bevitori d'assenzio, le prostitute, le stiratrici, le ballerine sbadigliano, si muovono, s'inebetiscono per una necessità aspra, ma patita, a cui la mente dell'artista le costringe. Tuttavia, del limite meccanico dell'obiettivo pare che talvolta i registi sentano l'insofferenza: ricordate il colpo di testa di Duvivier quando, in un famoso passaggio di *Carnet de bal*, storce furiosamente l'immagine del medico sfortunato? Ma il nostro occhio vede ancora i calzoni di Pierre Blanchar trascinarsi pietosamente per la stanza: inclinati passionalmente, ma sempre veri, troppo veri.

Che cosa si vuol concludere con questo? Che l'essenza e la forza propria del cinema non starà mai nel valore dell'immagine unica, isolata. Nessun « flou », nessuna dissolvenza di nessun regista potranno mai reggere al confronto con la pittura. Fermate le più sapienti inquadrature della *Kermesse eroica* di Feyder: al paragone di Frans Hals o di La Tour naufragheranno miseramente. Fermate l'abbagliante passaggio dei mantelli militari sotto il lampione in *Becky Sharp* di Mamoulian: in confronto a un grande colorista sembreranno un lampo volgare. Le possibilità propriamente figurative del cinema mi paiono quindi assai più limitate di quanto si dice spesso. La pittura dà luogo a una ideale contemplazione del mondo che al cinema non vi sarà mai dato di sperimentare; vi astrae in un'altra creazione, vista da occhi nuovi e più profondi.

Con questi ragionamenti non ho inteso affatto, dal mio tavolo di storico dell'arte, fare una stroncatura del cinema. Cinema nella sua radice etimologica, implica l'idea di movimento. Sullo schermo le immagini si muovono, si susseguono più o meno veloci, diversamente legate secondo l'estro del regista, secondo ch'egli ha sentito la vicenda che ha preso a interpretare. Il fotogramma entra dunque in un flusso vitale che l'astrae e lo trasfigura, ne moltiplica la forza emotiva. Se ricordo indelebilmente le vecchie case di Montmartre che apparivano in *Quatorze Juillet* di Clair non è tanto per la fotografia in sè, pur bellissima (ma che non mi commuoverà mai come un bellissimo quadro); piuttosto per il modo lento, affettuoso, con cui il regista le avvicina o le allontana dall'obbiettivo, per scandirvi il ritmo di una vita logora eppure amata. Era un ritmo più rapido, quasi febbrile, che faceva ondeggiare il traffico di Londra all'occhio di Tim Whelan, il regista di *Marciapiedi della Metropoli*. Era l'oscillare della macchina da presa che vinceva la gravezza del fatto e salvava dalla cronaca quasi tutto *Pépé le Moko* di Duvivier, facendo brulicare sullo schermo la vita della Casbah. Ma anche questa dinamica, questo ritmo dell'immagine cinematografica non sono tutto il cinema. Credo che al critico cinematografico sia essenziale lo studio dello stile con cui i vari registi usano e alternano i primi piani o le ferme inquadrature o i campi lunghi; come adoperino le carrellate, e così via. Questo studio, che è sempre studio visivo e in qualche modo figurativo, li avvicinerà al battito dell'ispirazione, al polso con cui il regista sente la vicenda. Ma questa dinamica del cinema non può essere astratto moto di

immagini; nei capolavori non è altro che il movimento con cui un'azione narrativa si affaccia più direttamente al nostro cuore. Esiste, insomma, un naturale, quasi inevitabile confluire della temporalità letteraria e della temporalità cinematografica in una sola unità narrativa.

FRANCESCO ARCANGELI

(*La critica cinematografica*, 1946, I, 2).

IL SONORO È MAGGIORENNE

Con questa manifestazione il Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici Italiani vuole celebrare il ventesimo anniversario della nascita del sonoro. E lo si celebra con la prima proiezione in Italia di un documentario storico didascalico americano (*Okay for sound*), e di uno dei pochi capolavori che il cinema, nella sua breve ma intensa storia, possa contare: *La Grande Illusion* di Jean Renoir. E veramente la scelta non potrebbe essere più appropriata e significativa, sia pel carattere dell'opera sia per avvenire questa proiezione oggi. Un film contro la guerra in cui Renoir affida ai cuori serrati degli spettatori una lezione concreta d'umanità e di fratellanza — un film in cui la potenza dell'immagine non potrebbe meglio essere commentata e sostenuta da un sonoro d'eccezione — un film, infine, su cui da anni si accaniscono tutte le censure del mondo.

Nasce dunque il sonoro nel 1927 — anche se la storia dell'invenzione tecnica si può far risalire all'immediato dopoguerra 1914-18. Nasce industrialmente in modo tutto avventuroso e cinematografico: una Casa di produzione rischiava il fallimento e puntò le sue ultime risorse su una sola carta: sul richiamo che presso le folle di tutto il mondo poteva avere lo slogan — le ombre parlano! I fratelli Warner vinsero il loro rischioso colpo — l'attrazione da baraccone attirò spettatori da ogni parte — e invece di fallire entrarono di colpo nel novero delle più grosse « firme » del mercato cinematografico mondiale.

Così il sonoro, coi suoi balbettamenti infantili, coi suoi rauchi vagiti, venne a risospingere il cinema al suo stato iniziale di fenomeno da fiera, da circo Togni, proprio quando la decima Musa si trovava — per usare un'espressione di Anthony Asquith — ai piedi del Parnaso.

Tra i cineasti e i teorizzatori tecno-estetici del cinema fu dapprima il panico — poi, una sollevazione generale ed unanime. La sera della proiezione del *Cantante di Jazz*, Clair confessava ad un amico che avrebbe smesso di occuparsi di cinema. Dall'alto della sua roccaforte il grande poeta del muto, il « Principe del Silenzio », Charlot, lanciava il suo anatema. Il sonoro distruggeva l'arte del montaggio, ossia la base estetica del film — ammonivano i russi, e i francesi gridavano scandalizzati: « Parler aux yeux, quel affreux mélange de genres! ». La plasticità del suono non può accordarsi con la bidimensionalità del quadro cinematografico: due mezzi di così opposta natura non possono concorrere ad un unico risultato espressivo — si sosteneva da altre parti, mentre Rudolf Arnheim lamentava la scomparsa di un altro di quei « fattori differenzianti », cioè quelle limitazioni della capacità di riprodurre il mondo sensorio, che facevano del cinema un'arte. Perfino il nostro Pirandello trovò il modo di dire la sua per schierarsi contro il film parlato.

E in effetti, l'impotenza e la povertà del cinema non si mostrarono mai così completamente come agli inizi del sonoro. La parola, terribile mezzo d'espressione, sommergeva l'immagine e scopriva crudelmente quelle mediocrità che spesso il muto riusciva a ce-

lare. Mai le pretese del cinema alla psicologia parvero più assurde, i suoi dialoghi più ridicoli, i suoi personaggi più vacui e fittizi. Quanti gridi incongrui ha emesso questo mostruoso marmocchio! Di quanta letteratura bulvardiera e domenicale non s'è rimpinzato!

E tuttavia viveva — e quello stupido candore ne confermava la potenza.

I teorici cominciarono ad esprimere raccomandazioni, a enunciare tendenze, a classificare i nuovi titoli di nobiltà. Dall'asincronismo teorizzato dai russi, ai postulati di Eisenstein sulla forma del dialogo e del monologo, alle coraggiose affermazioni di Bèla Balàsz sull'artisticità del sonoro: — come con il muto è nata una nuova facoltà di vedere, così col film sonoro si avrà un analogo affinamento delle facoltà auditive.

Venne *Ombre bianche*, intanto, a mostrarci quanti partiti si potessero trarre dalla musica e dal sonoro.

Il *Cantante di Jazz* ci offrì il primo saggio, imperfetto e primitivo, della nuova arte che nasceva.

L'evoluzione precipita. *Melodie del mondo* di Ruttman è il primo esempio di montaggio sonoro, e finalmente *Alleluiah!* di Vidor supera d'impeto le ultime trincee del muto: dalla pasta in piena fermentazione degli esperimenti, dei tentativi, dei saggi tecnici, lievita finalmente un'opera d'arte.

Per il primo, Vidor realizza una indissolubile fusione tra parole, immagini e rumori. Voci che si mescolano, si accrescono, si dividono — il valore di un silenzio rotto solo dallo sciacquìo d'un passo nella palude — gridi perduti tra gli alberi. Ormai il fremito di quei corpi non può più esser separato da quelle nenie ossessive, da quei fremiti, da quei gridi della carne.

La giovanile esplosione di loquacità a poco a poco si esaurisce e s'allenta anche la primitiva sottomissione al teatro — il film sonoro, il film parlato al cento per cento impara a star zitto.

Da questo momento il cammino del sonoro coincide col cammino del cinema — e lo conoscete, certamente meglio di me. Non v'è chi non ricordi l'angoscioso chicchirichì del professor Unrath dell'*Angelo azzurro*, e i clamori e il fischio dell'arbitro nell'inseguimento de *Il Milione* che si trasforma in una partita di rugby, o i gridi brutali e rauchi di *Westfront 1918*, annegati nelle tenebre spaventose della guerra. Non v'è chi non ricordi, dicevo, le voci degli acrobati deformate di *Salto mortale* o il rumore ossessivo del faro di *Fortunale sulla scogliera*, l'aria di Grieg fischiettata dall'assassino di « *M* », o il rullo dei tamburi nella carica di *Ciapaief*, il ticchettio della mitragliatrice in *Kameradschaft* o gli effetti dei primi film sonori di Mamoulian, le squille di *Ombre rosse*, o i fischi assordanti, lamentosi, deliranti del treno di *La bête humaine* che sembra esprimere le sofferenze, le ossessioni, i tormenti del povero Lantier, la voce invecchiata e un po' stridula del *Deputato del Baltico* o i chiacchiericci sommessi e ritrosi delle ragazze de *Il maestro* di Gherasimov, la scena di caccia de *La règle du jeu* e via via fino al sonoro di *The Informer*, di *Citizen Kane*, di *Ossessione*, di *Massimo Gorki* e dell'ultimo episodio di *Paisà*.

Ormai sonoro e immagine non sono che elementi da comporre come in una partitura — fusi nella musica totale del film, sottomessi ad una metrica rigorosa.

Così, negli esempi migliori, il sonoro ha raggiunto quell'età felice e detestabile di un'arte in cui la perfezione della tecnica e la sicurezza dei risultati la votano al decadimento. E allora gli uomini di fantasia, i poeti, si gettano allo sbaraglio per tentare una via sconosciuta, per ri-

trovare il piacere di un rischio nuovo. « Il creatore vuole tremare ».

Così Laurence Oliver col suo *Henry V* e ancor più Marcel Carné con *Les enfants du Paradis*, tentano una nuova rivoluzione di mezzi espressivi. Deliberatamente, i due registi cercano di schiantare ogni consueto modulo di narrazione, di ritmo e di recitazione, per dare alle immagini e al racconto un respiro e una comunicativa più profondi. Che permettano allo spettatore non di subire ma di contemplare quelle immagini, e di stabilire con esse un contatto più intimo e duraturo. Il suono, non più sottomesso, acquista una nuova funzione. Così, tra un incipit e un explicit ugualmente musicali, *Les enfants du Paradis* si svolge secondo un ampio respiro, retto da un flusso sonoro che imbeve di sè e trascina le immagini. I personaggi, gli ambienti vengono precisandosi man mano che s'immergono nello spessore vibrante d'un paesaggio d'elementi che proluga in un'aria acconcia i loro gesti e riceve con eco consona le loro parole.

Uguale forza di suggestione noi la ritroviamo d'un tratto, e specialmente efficace, nella sequenza del monologo dell'*Henry V*; dove è l'immagine che, con asincronismo mirabilmente intuito, sottolinea il testo scespiriano nei suoi eccezionali valori, gli si raffronta e lo interpreta, con diversa ma non meno valida intensità.

Qualcuno ha già parlato, a proposito di questi due film, di terza fase del cinema. Prognosi che potrebbe anche essere azzardata. Ma non vi par sintomatico che, in tutt'altro ambiente, Einsenstein, nello stesso momento, abbia affrontato con *Ivan il Terribile*, lo stesso problema, anche se ha cercato di risolverlo in direzione affatto diversa, e cioè sul piano di valori tipicamente e rigorosamente figurativi?

Così, per la seconda volta in cinquant'anni, il cinema sfiderebbe bravamente tutte le poetiche più o meno ideali che s'è tentato di escogitargli addosso, dalla nascita in poi. Metterebbe tutto allo sbaraglio per tentare un'incognita nuova.

E allora questo commento potrebbe, invece d'un « commento » essere un « commiato » al primo cinema sonoro — e, questa, non una celebrazione di crescenza, ma conclusiva e che apre la successione.

Noi crediamo nel cinema — ci crediamo sempre maggiormente più per quello che può o potrà dare, che per quello che effettivamente dà. E allora, se il primo cinema sonoro sta morendo, affrettiamoci a gridare, spinti dalla speranza, viva il nuovo cinema sonoro!

ANTONIO PIETRANGELI

(Fotogrammi).

UNA TERZA VIA?

La terza via è — o ci sembra che sia — la via della maturità, del tirar le somme da tutto quanto s'è fatto nei cinquant'anni; è forse il momento solenne in cui gli ancor giovani creatori, testimoni e attori del primo e del secondo decennio (1919-29: dal *Caligari* a *Giovanna d'Arco;* 1931-41: dalle *Vie della città* a *Ombre rosse*), si raccolgono e traggono tutte le conseguenze dalle esperienze compiute. Che cosa ci si lascia alle spalle, di buono e di cattivo, che cosa rimane, crescendo in una rinnovata armonia, del vecchio cinema, delle sue tappe, dei tempi della ricerca e di quelli del raccolto?

Eisenstein, Carné e Oliver hanno costruito tre film gonfi di cose, nei quali il cinema diviene somma viva e movimentata di tutte le arti in una: un dialogo ricco, complesso, « artistico » e narrativo, al tempo stesso efficace letterariamente e amalgamato in modo nuovo e singolare a tutti i va-

lori sonori del film, un dialogo musicale e plastico; musica-racconto e, anch'essa, fatta « materiale plastico »; tre pitture, di tre epoche e di tre paesi diversi, trasformate, con grande finezza, in ritmo e in movimento. E ancora: tutte le risorse della fantasia sposate a tutta la « documentarietà » realistica di cui il cinema s'è fatto capace, raccogliendo in mirabile sintesi le conquiste del film « rivoluzionario » sovietico e di quello « verista » francese, le esperienze dell'avanguardia e quelle del « western » (penso a certe violente risoluzioni di racconto, ricche di tutta la foga drammatica dei finali « alla Griffith »).

Mi rendo conto che non è facile descrivere e definire questa ancor misteriosa terza via, che per colpa di chi scrive, rimarrà probabilmente carica di ambiguità inesplorata per coloro che non abbiano veduto i tre film. Innanzi a tutte le impressioni ch'essi hanno suscitato, v'è un grande, non risolto interrogativo: via della maturità, della sosta elaborata e cosciente? o via della decadenza (una decadenza sontuosa), dell'involuzione? Una cosa è certa: che sono perduti per sempre certi attimi sublimi e irrepetibili del muto, e che il cinema s'avvia a diventare definitivamente diverso da quello che un giorno amammo e che esaltò in una le platee più semplici e gli intellettuali più provveduti. Abbiamo veduto recentemente, per esempio, davanti a due pubblici diversi, il grande film muto di Pudovchin *La fine di San Pietroburgo*, che contiene alcune delle più strepitose sequenze realizzate da che cinema è cinema; ebbene, mentre gli specialisti seppero far « mente locale » al punto da apprezzare giustamente il vecchio capolavoro, il buon pubblico popolare lo trovò strano e noioso; anzi di più: incomprensibile. Sì, la grande lingua fiammeggiante e incalzante di Chaplin e di Pudovchin, di Murnau e di Stroheim non può più parlare sugli schermi: le nuove tecniche l'hanno sommersa. L'Eisenstein di *Ivan il Terribile* non può più servirsi dell'Eisenstein del *Potiomchin*, pena l'oscurità e l'impopolarità.

Del pari perduta (ma così di questa, come dell'altra succitata, è conservato in modo invisibile l'insegnamento e la storia) è l'esperienza surrealista e fantastica che valse un giorno, col primo Clair, con Lupu Pick, con Dreyer, con Paul Leni, a dotare il cinema di nuove risorse narrative. Non c'è più posto, nella zeppa ma severa cornice dei film compositi e colti (nel senso di sapiente utilizzazione di tutta la cultura del tempo) della « terza via », per gli arabeschi e per le bizzarrie. La fantasia vi ha il suo spazio, e spesso uno spazio stupefacente, ma non è più la fantasia romantica degli « enfants terribles » del 1930; ha il classico sapore delle invenzioni dei grandi romanzieri del secolo scorso. Ma ancora la domanda martella alle tempie — maturità o decadenza? — e la risposta non è ancora possibile. È ben vero che il cinema ha sopportato quasi dieci anni di stanchezza e di involuzione (quale progresso c'è stato da *Ventesimo secolo*, 1934, a *L'inafferrabile Mr. Jordan*, 1943? da *La Chienne*, 1931, a *Le dernier tournant*, 1941?); ma vero è altrettanto che un maestro come Eisenstein non può che tirare le somme, giunto al culmine della carriera, di tutto il cammino già percorso.

Bella o brutta, ascendente o in regresso, certo è che la « terza via » esiste. Anche se finiremo forse per trovarle un'alta formulazione, e per inquadrarla in modo rigoroso. Questo scritto intende solo, modestamente, aprire una discussione sull'argomento, che altri vorrà proseguire con armi più calibrate e appuntite.

GIANNI PUCCINI

(*Film d'oggi*, 1945, I, 22).

A PROPOSITO DI UNA « TERZA VIA »

Venendo al punto concreto della « terza via », cominciamo anzitutto a chiederci: come mai opere realizzate in paesi così dissimili, strutturalmente tanto diversi, possono avere un'effettiva unicità di sostanza che li possa apparentare? Qui non si tratta di applicare un ritrovato tecnico, che può essere uguale per tutti e dovunque (e anche il ritrovato tecnico vien messo a servizio di ben diverse nature, nei vari paesi; nature che non sono mai tanto autonome da poter non risentire del concreto ambiente che le circonda); si tratta di tirare le somme dell'esperienze. Ma a quali necessità storiche corrisponde questo tirar le somme? Nei tre casi considerati, qual'è il terreno di crescita di questa terza via? Qual'è la società che le sta dietro? Non esistono forse altre forze intellettuali, morali, umane, sociali, in Francia e in Gran Bretagna, che se parlassero, userebbero un linguaggio assai diverso da quello di Carné e di Oliver? Noi dubitiamo dell'« importanza » della « novità » di *Les enfants du paradis* e di *Enrico V*, pur ammettendo a priori, sia per la personalità degli autori, che per l'autorità dei critici che ne han parlato, che si tratta d'opere di valore.

Recentemente, Carné ha dichiarato che oggi, nel cinema francese, « il n'y a aucune unité, ses efforts sont dispersés »; e che, durante l'occupazione nemica, l'orientamento era più definito: tra l'altro, si trattava di « échapper aussi à l'atmosphère de guerre, se réfugier dans le fantastique et l'irréel... ». Oggi, *Les enfants du paradis* e *Enrico V* non sono forse altrettante *evasioni?* (Il caso di ***Ivan il Terribile*** è diverso. Il film di Eisenstein è, per dichiarazione dell'autore stesso, una revisione del personaggio; è, soprattutto, una chiarificazione storica sulla base di nuovi documenti, effettuata con un metodo d'indagine legato alla realtà, alle leggi che presiedono l'evoluzione delle società; non si tratta quindi d'una rievocazione lirica, individualistica, astratta. Corrisponde a necessità concrete di una situazione attuale. In questo senso, *Ivan il Terribile* non può esser classificato nella stessa casella di *Les enfants du paradis*, di *Enrico V*).

Per queste ragioni (diversità fra i tre film; carattere evasivo di due di essi, e loro probabile non-popolarità; « involuzione » certa) noi non crediamo, da un punto di vista teorico, che *Les enfants du paradis*, *Ivan il Terribile* ed *Enrico V* possano costituire una nuova via. L'attuale momento storico è caratterizzato da un sempre più vasto venire alla ribalta di larghi strati di masse popolari; come possono corrispondere a questa realtà storica dei film che sono il punto ultimo di un cinema espressione d'una assai diversa società?

Perchè noi crediamo che la cultura e, con essa, l'arte, debbano contribuire a trasformare il mondo; e in questo senso, quale contributo possiamo attenderci dai film di Carné e di Oliver? Crediamo che il cinema nuovo potrà affermarsi nella storia d'oggi, non nella storia d'ieri; traendo la sua sostanza dalla realtà di oggi, non dal ripensamento letterario di quella di ieri. E che ciò non sia risolvibile solo nell'ambito del cinema. Citiamo ancora Carné: « Quant à l'avenir du cinéma, je dirai, comme René Clair: *C'est uniquement une question de gouvernement* ». Cioè, più ampiamente, di società.

GLAUCO VIAZZI

(*Cinetempo*, 1945, I, 13).

IVAN
O DI UNA NUOVA ESPRESSIONE

Tutti abbiamo notato come, in questi ultimi tempi, i migliori registi si siano spinti, con incertezza, ai margini dei cànoni ormai classici che dal muto al sonoro avevano regolato lo svolgersi delle immagini sullo schermo (Chaplin-Clair, per intenderci). Questa ricerca tendeva ad una soluzione che superasse i pur validi ma ormai insufficienti legami immagine-sonoro, per prospettare nuovi rapporti di ritmo.

La crisi era nell'aria e, come ogni altra crisi di ricerca, doveva portare ad una precisa concretizzazione delle nuove idee che andavano formandosi, in esaurienti opere polemiche che risolvessero il problema, sentito anche se non posto in termini esatti.

Con *Ivan il terribile* abbiamo avuto la certezza che di questo problema veniva prospettata una soluzione, e, senza cercare di trarre approssimate conclusioni di carattere teorico e generale, ci si sforza ora di vedere quale sia la nuova espressione che Eisenstein ci annuncia.

Questo tentativo propone prima di tutto originali rapporti ritmici che alternano tutti i valori interni ed esterni alla visione. Prendiamo, per esempio, la sequenza in cui il banditore annuncia al popolo di Mosca che lo Zar si è ritirato dalla sua città capitale, seguito subito dal giovane che invita i suoi coetanei ad arruolarsi nella guardia personale di Ivan: una dissolvenza, mentre la voce continua sulla colonna sonora, ci porta, all'interno della nuova residenza, di fronte allo Zar.

Abbiamo qui una riduzione a materiale plastico, ossia ad elemento evocativo, di tutti i fattori visivi e sonori che concorrono al film.

L'inquadratura, già puntualizzata in necessità sottili di composizione e di accordo, viene ad acquistare nuovi valori coll' inserirsi del « racconto » sonoro non come commento e contrappunto, ma come elemento sostitutivo essenziale e quasi visibile. Potenziamento e superamento, questo, dei concetti fondamentali insegnati dai cineasti russi ai registi di tutto il mondo, dei concetti cioè di sonoro-commento, asincronismo, contrappunto.

La narrazione sulla colonna sonora acquista un significato « letterario » ma non per questo ermetico o discordante, e viene a far parte di quei valori che giustificano, non evocaticamente, ma fisicamente, l'apparizione dello Zar. Il sostituirsi delle due figure (il banditore ed il giovane) dà al quadro un senso magico nello spostamento dell'attenzione su due « fatti » analoghi. E questo non per forza del consueto senso di analogia o di contrasto che non può suscitare più di una decisa emozione la quale, pur essendo in un certo senso tale, resta un po' confinata nel meccanico, ma grazie alla creazione di quella corrispondenza fisica (inquadratura - colonna sonora) di cui si diceva. E l'assalto a Kazan è un altro esempio chiarissimo di questa nuova rispondenza, sebbene qui riportata a motivi più corali e più ampi.

Questa soluzione porta logicamente ad un rigidissimo rigore figurativo in cui assume una funzione fondamentale la schematica recitazione, che, ben lungi da influenze teatrali, è ridotta ad una cifra semplice in una finzione quasi assurda, nella ricerca pura di una immediatezza sentimentale ed espressiva. Di qui la necessità della maschera immobile con cui gli attori si alternano nei primi piani, maschera immobile di cui si pone la potenza espressiva con la sola disposizione nello spazio e che si altera soltanto

sotto uno stimolo artificiale (si ricordi l'attore che ad acuire l'attenzione si solleva il sopracciglio).

Sono misteri umani geometrizzati che trovano limpida rispondenza nel gioco delle grandi ombre immobili sui muri e nella giusta disposizione delle luci.

Ogni differenziazione è tolta e l'accento espressivo non cade nè su l'una nè su l'altra tanto sono uniformi. È insomma tutto un recondito significato umano di questi elementi che si svela.

Ed anche il suggerire una suggestione anzichè esprimerla a chiare lettere, come Eisenstein fa con l'occhio del Cristo dipinto, subito dopo la falsa morte dello Zar, è una soluzione originale ed i cui elementi risultano creati ex-novo con vecchi mezzi. Questo porre innanzi qualcosa per poi subito toglierlo e mostrare elementi estranei o di recondito contrappunto, onde far supporre una atmosfera già esistente, dà una nuova valutazione del tempo cinematografico.

GIORGIO SIGNORINI

(Film Rivista, 1946, III, 2).

COME HO VISTO IVAN IL TERRIBILE

È in programma in questi giorni, nei cinematografi, la prima parte del film *Ivan il Terribile.* Io ne ho scritto il soggetto e ne ho curato la regia. A scrivere il soggetto ho iniziato nel 1941, ancor prima della guerra: a metà di febbraio avrà inizio il lavoro della seconda parte, già per metà girata assieme alla prima e che speriamo di poter visionare in estate.

Si tratta di un lavoro assai complesso che implicava anzitutto la necessità di considerare in modo radicalmente nuovo la personalità e la funzione storica di Ivan il Terribile.

Il primo e fondamentale compito storico di Ivan IV fu quello di creare, da una serie di sconnessi principati feudali in lotta tra di loro, un potente stato centralizzato. Fu Ivan IV che gettò le basi di questo nuovo e forte dominio. È per questo grande passo avanti fatto fare alla storia russa che noi apprezziamo tanto la memoria di Ivan il Terribile. Molto interessanti sono le valutazioni che, nel corso dei secoli, si son date dell'opera di questo Zar. Pietro il Grande aveva per lui una particolare ammirazione.

Assai diversamente fu invece considerato Ivan IV dopo il regno di Pietro il Grande. I discendenti dei feudatari, schiacciati dal Terribile, non esitavano a tramare congiure e tradimenti e ordivano, in segreto, l'aggressione contro la Russia da parte dei vicini occidentali. Furono essi che favoleggiarono della crudeltà e della sete di sangue dello Zar moscovita. Le energiche misure di Ivan e le dure conseguenze della sua strenua difesa degli interessi dello stato, contro l'egoismo e gli arbitri dei boiardi, furono presentate come manifestazioni di pazza crudeltà e di folle sete di sangue.

E, in sostanza, noi dobbiamo questa deformazione della prospettiva storica sempre alla stessa mano nemica, che presenta coi più neri colori tutto ciò che ci è nazionalmente caro: la mano dei tedeschi e quella dei traditori, che non esitano ad allearsi con qualsivoglia nemico della nostra patria.

Le principali fonti che descrivono e disegnano a truci contorni la figura di Ivan il Terribile, sono le memorie del Principe Krulsk, disertore passato ai servizi del nemico polacco; quelle dei tedeschi Taube e Kruse e quelle del tedesco Schtaden, membro della guardia del corpo di Ivan IV, che aveva saputo accattivarsi la fiducia dello Zar moscovita.

La figura di Ivan IV, in questi scritti, non è affatto un quadro storico oggettivo: poichè si tratta di materiali compilati in mala fede e a scopo

provocatorio, destinati cioè a suscitare odio verso Mosca e discredito verso lo Zar agli occhi dell'Occidente.

È caratteristico il fatto che le più illuminate e progredite intelligenze del secolo XIX seppero valutare l'alta funzione storica di Ivan il Terribile. Così Puskin e Lermontof, così, tra gli altri, Bielinschi che, nella sua critica alle « Letture elementari di Storia Russa » rimprovera Polievof per aver fatto di Ivan il Terribile « non un genio qual era, ma semplicemente un personaggio notevole ».

Fu necessaria la vittoria della grande Rivoluzione Socialista di Ottobre perchè la molteplice attività di Ivan il Terribile si illuminasse appieno della sua giusta luce.

Già da molto tempo prima della grande guerra nazionale, il nostro popolo ha preso a considerare in modo molto realistico il suo passato. Il cinematografo segue questo giusto indirizzo e ha già fornito una galleria di figure di primo piano e di grandi realizzatori della nostra storia. Sono quindi stati fatti da noi film su Alessandro Nèvschi, su Pietro il Grande, su Minim e su Posgiarski. Ora ecco il film su *Ivan il Terribile*, che, anzitutto, viene presentato come un uomo del suo tempo.

La grandiosità del tema esigeva mezzi monumentali di messinscena. I fondamentali conflitti della lotta nella quale Ivan perdette parenti ed amici — sia che si allontanassero da lui perchè incapaci di seguire i suoi piani, sia che cadessero accanto a lui nella lotta — esigevano una forma altamente tragica.

Sorse così lo stile dell'opera che, in un certo senso, esce dalla tradizionale maniera cui ci hanno abituato i film, sia nostri che d'oltreconfine. In essi si tende, per lo più, a rendere *accessibile* il personaggio storico rappresentandolo a fosche tinte e in azioni quotidiane e prosaiche: in vestaglia e in berretto da notte. Di Ivan il Terribile occorreva parlare diversamente. Alla grandezza della sua figura occorreva soprattutto far corrispondere una grandiosità di forma. Misurato il parlato: e spesso la musica di fondo si intreccia col dialogo e sbocca nel *coro*.

Lo Zar appare costantemente teso all'idea dello stato unitario. Gli altri personaggi sono caratterizzati prevalentemente dalla loro devozione o della loro ostilità all'opera di Ivan. Questa maniera di vederli può far apparire i personaggi piuttosto unilaterali. Ma essi vanno considerati nella loro relazione alla vita e all'opera di Ivan e non singolarmente; allo stesso modo come non si può separare, in una piena orchestra, la parte di un singolo strumento. Il senso dei fattori separati risulta dalla reciprocità di essi. Non si debbono quindi considerare i personaggi secondari al di fuori della intierezza plastica e musicale nella quale essi sono immersi.

Specialmente in questo senso l'opera è debitrice alla bravura di tutto il complesso artistico che ha collaborato alla soluzione dei problemi posti dalla tragedia: in primo luogo i grandi operatori Tissé e Moscvin; e Procofief, la cui musica generosa sottolinea e approfondisce l'intero movimento interno della tragedia.

SERGIO EISENSTEIN

Due cattivi pastori: Gide e Malraux

L'AVVENTURA UMANA

Ho voluto rivedere qualche giorno fa, il film di André Malraux: *L'Espoir*. Me lo aveva presentato prima del montaggio definitivo. Questo film ha acquistato ora un respiro, una specie di gravità tragica per cui eguaglia il libro potente dal quale ha preso in prestito soggetto e titolo. Nessuna concessione al gusto del pubblico; una specie di sdegno altero per

ciò che può divertire o piacere; e continuamente nei rari discorsi degli attori del dramma, nei loro atteggiamenti, nell'espressione dei loro volti, nell'austera bellezza delle immagini, questo sentimento latente della dignità umana, tanto più commovente poichè si tratta qui di povera gente, poco lontana dall'aspra terra che coltivano inconsapevoli della loro nobiltà, modesti contadini che la realtà trasforma in eroi, in martiri. Questa nobiltà naturale, questa grandezza segreta, questa coscienza della dignità umana, la ritrovo dovunque nell'opera di Malraux ed è anche il tratto più saliente della sua stessa figura, per cui ci conquista all'inizio, poi ci afferra e ci soggioga. L'uomo che dipinge nei suoi libri non è infine più questa creatura avvilita molle e rassegnata la cui abiezione vediamo compiacentemente ostentata in molte opere di ieri e di oggi.

Malraux dà prova continuamente di quel genere di universalità di cui, ieri, Valéry ci dava un esempio prodigioso. E se, di quest'ultimo, scrivevo che l'immaginavo indifferentemente uomo di stato o di finanza, diplomatico illustre, ingegnere o medico, pensando che egli avrebbe brillato in questi campi così diversi come in quello delle lettere, lo stesso penso di Malraux, e non sono più sorpreso di vederlo oggi assunto a importanti funzioni governative che ieri guida militare, aviatore, cineasta o capo rivoluzionario. A dire il vero è davanti al tavolo di lavoro che l'immagino meno volentieri o meglio l'immagino a suo agio. Il suo genio lo spinge con impazienza: « Che mai? — non può fare a meno di dirsi — mentre scrivo potrei vivere, agire... Qualche nuovo pericolo mi attende in qualche posto » e prendere subito in odio quella mancanza di rischio, quel riposo, quella comodità in cui è solito operare lo scrittore.

Mi ricordo della sua agitazione improvvisa al Capo d'Ail dove ero andato a passare con lui qualche giorno delizioso, quando i giornali del mattino riportarono gli echi di una rivolta in Persia. Il suo lavoro passava subito in secondo piano, quella *Lutte avec l'ange*, di cui alla vigilia mi aveva letto larghi squarci, abbandonata... « E avrei potuto esservi! ». Questo è ciò che non diceva, che non aveva bisogno di dire, tanto tale ossessione incalzante si leggeva nel suo sguardo, nei suoi tratti subito seri, nel fremito di tutto il suo essere.

Per importante che sia la sua attività, è tuttavia con i suoi libri che Malraux ci rallegra e commuove: e con essi ancora egli agisce, con essi fa presa su di noi, e ci esalta e ci impegna. Io li riapro spesso e sempre per scoprirvi delle ragioni di amare la vita e ragioni di preferire alla vita la rinuncia della vita nell'offerta e nel sacrificio. Mentre molti altri oggi s'ingegnano a deprezzare l'umanità, Malraux spontaneamente la magnifica e io penso che i giovani glie ne serbino, come io faccio, riconoscenza.

La letteratura, con lui, entra « nella mischia; fino allora certo era rimasta nella solitudine ».

Ho detto tutto? No: con lui ci si sente sempre in debito. Ma se io non parlo dell'amico perfetto ch'egli sa essere, è perchè ciò non appartiene al pubblico.

André Gide

(*Lettres françaises*).

BATAILLE DU RAIL

È incontestabilmente il primo valido documento sulla Resistenza francese, il primo film che ci risparmi la bella-spia-che-fa-il-doppio-gioco e il signore-che-tutti-credono-della-Gestapo.

Si è detto che *Bataille du Rail* era stato in un primo momento conce-

pito come un corto metraggio documentario sulla resistenza dei ferrovieri. Avendo ricevuto nel corso del lavoro nuovi appoggi, René Clement sarebbe stato spinto a completare il suo film con l'episodio del treno blindato, realizzando in tal modo un'opera di metraggio normale. Ma Clement dice egli stesso che già dall'inizio delle riprese possedeva completamente il soggetto. In cambio ha dovuto piegarsi alle esigenze della *Société Nationale des chemins de fer* che ha voluto fare di *Bataille du Rail* una specie di antologia del fatto d'arme della resistenza ferroviaria.

La prima parte del film è dimostrativa di questa intenzione. È l'esposizione dei vari metodi di sabotaggio, dei « punbri » per danneggiare i tedeschi. Nessun nesso logico fra le scene, nessun crescendo drammatico, salvo una certa progressione nella gravità dei fatti: passaggio clandestino della linea di demarcazione dei prigionieri nascosti nel serbatoio d'acqua di una locomotiva, deragliamento dei vagoni, sabotaggio di una cisterna di benzina, trasmissione a Londra per radio delle indicazioni sulla marcia dei convogli, uccisione di una sentinella incomoda il cui cadavere sarà nascosto sotto il carbone di un tender... Alla vigilia della liberazione, la resistenza individuale cede il posto all'azione collettiva del gran giorno. Tutte le macchine del deposito saltano insieme ed ecco la risposta implacabile dei tedeschi. Una pattuglia sinistra percorre la stazione, s'impadronisce di un uomo dopo l'altro, a caso, con grida rauche. Il macchinista che lubrificava la scala si alza, senza una parola, vedendo gli elmetti, lascia la lattina, per prendere il suo posto nella fila, ed è nei suoi soli occhi che stiamo per vivere il dramma. Gli uomini sono con la faccia al muro, fucili contro schiena, tenendosi per mano. Così li uccidono ad uno ad uno, il macchinista è l'ultimo a morire. Vacilla un po' quando s'abbatte il compagno e sul suo viso si stende lentamente la morte, mentre tutte le locomotive fischiano un funebre canto. Sul muro un ragno tesse la sua tela...

Questa scena che raggiunge la commozione con una rara economia di mezzi basterebbe ad attirare la più attenta notorietà del suo autore.

Malgrado evidenti difetti di costruzione che non sarebbero esistiti se René Clement fosse stato lasciato completamente libero, *Bataille du Rail* resta un'opera notevole perchè in questo film senza divi, quasi senza dialogo, la immagine riprende tutta la sua funzione, tutto il suo valore espressivo. Colette Audry ha scritto un testo sobrio, sempre nel giusto tono, che di quando in quando serve ad illuminare un'immagine, un po' alla maniera dei sotto-titoli. Niente lirismo patriottico, niente rodomontate. René Clement, che aveva già girato *La grande Pastorale* e *Ceux du Rail* dà ancora una volta la prova che il documentario resta la scuola migliore del regista, la sola che gli dia veramente il senso della plastica dell'immagine, il senso del dettaglio essenziale.

Il primo operatore Henry Alekan si è servito dell'obiettivo come i reporters d'attualità, senza trucchi sapienti, senza acrobazie tecniche. Gli interni sono veri interni, il sole un sole vero... I tedeschi sono stati scelti in generale fra prigionieri risparmiandoci una rassegna da carnevale. I ferrovieri hanno con semplicità ripreso provvisoriamente le parti che avevano sostenuto e gli attori professionisti hanno saputo mischiarsi ad essi con discrezione.

Da ciò la costante impressione di autenticità che ci lascia *Bataille du Rail* e che costituisce tutta la sua grandezza.

Alain Spenlé

(*Lettres françaises*).

Prima di aver realizzato Bataille du Rail, *René Clement non era noto che come autore di un bel documentario dedicato alla vita dei ferrovieri e intitolato appunto* Ceux du Rail. *Dopo* Bataille du Rail *è stato collaboratore, in qualità di assistente tecnico, di Jean Cocteau nel film* La belle et la bête *ed ha diretto* Le père tranquille, *su soggetto e per l'interpretazione di Noël-Noël. Recentemente ha ultimato* Les Maudits, *storia di un sottomarino-fantasma tedesco che continua la lotta dopo la resa della Germania. Ora annuncia un adattamento cinematografico del* Candido *di Voltaire, trasportato nella nostra epoca e attualizzato secondo i problemi del giorno.*

I dati di Bataille du Rail (1945) *sono:* Regia di *René Clement* - Fotografia: *Henry Alekan* - Musica: *Yves Baudrier* - Dialoghi: *Colette Audry* - Montaggio: *Desagneaux (Prod.:* Coopérative Général du Cinéma Français et Résistence - Fer).

LETTERA DALL'AMERICA

Qualche settimana fa un editore mi diceva: « Una casa editrice somiglia ogni giorno di più a un grande magazzino in cui il prodotto principale si vende in perdita, e i guadagni si fanno coi sottoprodotti ». E poichè il sottoprodotto essenziale è il cinema, bisogna essere lo scrittore il più austero o il più ermetico per non scoccare occhiate nervose in direzione di Hollywood.

Il libro di cui si vendono cinquanta o centomila copie verrà infallantemente adattato per lo schermo — ma anche l'opera di alto livello letterario, di cui si vendono cinque o diecimila esemplari, può sperare di attirare lo sguardo di qualche produttore, che, naturalmente, lo ritaglierà secondo il modello di moda a Hollywood.

Il futuro storico delle lettere e del teatro americano non dovrà omettere di valutare a fondo questa influenza sotterranea. Constaterà che gli scrittori, i quali vanno a lavorare negli studi di Hollywood (per un salario che oscilla dai tre ai quindici milioni di franchi all'anno), non pubblicano più nemmeno un libro; e dovrà anche notare il rallentamento nella produzione di scrittori importanti come Faulkner, Fitzgerald, O' Hara, Cain. Alcune società di produzione impongono contratti che proibiscono la pubblicazione di romanzi e racconti. Altre pagano bene i loro scribi — ma esigono sei giorni di lavoro alla settimana — e certamente non è dal sabato al lunedì mattina che si può scrivere un libro importante. Ma non sono queste le influenze sotterranee. Il romanziere che si reca a Hollywood come sceneggiatore, e con il proposito di restarvi, può rinunciare ad ogni ambizione letteraria.

Le influenze sotterranee si esercitano su quelli che non vanno ad Hollywood, ma sperano che i loro romanzi e le loro commedie siano acquistate dalle Case di produzione. Il lettore di una « lettera dall'America » si aspetta delle cifre, e io non lo deluderò. Facciamo un raffronto tra la pubblicazione d'un libro e l'adattamento cinematografico per quattro categorie d'autori. Anzitutto prendiamo il caso d'un autore difficile, e magari d'avanguardia (un Julien Cracy, ad esempio): d'un suo libro si vendono cinquemila copie ed egli riceverà 1.250 dollari (150.000 franchi) di diritti di autore; ma può ricavarne perfino 25.000 dollari (3 milioni di franchi) se una Casa di produzione acquista i diritti del libro. Un autore meno difficile, ma non meno importante (come Albert Camus) può arrivare a vendere quindicimila copie (500.000 franchi), ma sperare in un guadagno di 50.000 mila dollari (6 milioni di franchi) dal film. L'autore serio, ma facile

(un Georges Duhamel) potrà vendere cinquantamila copie d'un suo libro (2.500.000 franchi), ma guadagnare 100.000 dollari (12 milioni di franchi) col cinema. Infine, lo scrittore popolare a grande tiratura (poniamo Maurice Dekobra), che può guadagnare 15 milioni di franchi con un romanzo venduto a duecentocinquantamila copie, può ricavare tra 25 e 35 milioni di franchi dai diritti d'adattamento cinematografico.

È facile concludere che la tentazione è forte per gli scrittori anche i più seri e di più difficile comprensione. I quali cercheranno di conservare gli aspetti fondamentali della loro arte (lo stile, il valore dei caratteri e del tema, il rigore dell'interpretazione), ma proporranno un « intrigo » capace di allettare un produttore intelligente. Non bisogna dimenticare, d'altra parte, che spesso i produttori si servono solo del titolo del romanzo che hanno acquistato; il film *To Have and Have Not* (« Avere e non avere ») pressappoco non ha nulla a che vedere con l'omonimo romanzo di Hemingway.

Ho l'impressione che romanzieri dell'importanza di Graham Greene e di Rex Warner non smettano di pensare ad un possibile film — quantunque i romanzi, specie del secondo, abbiano bisogno di un rimaneggiamento totale per essere portati sullo schermo. E il tuffo nella puerilità di autentici scrittori come Somerset Maugham e Louis Bromfield segna il limite estremo della tentazione o del pericolo.

Dato che tutti i libri, tutte le commedie e tutti i film sono altrettanti successi finanziari, ci si sarebbe potuti aspettare esperimenti e innovazioni impossibili in anni più difficili. Invece i produttori hanno fatto il ragionamento esattamente opposto: « Perchè tentare esperimenti — si sono detti — quando tutti i vecchi trucchi raggiungono lo scopo? ». E così il cinema imprime il suo atteggiamento anche alle due attività che tiene in suo potere: il teatro e l'editoria.

The Short Happy Life of Francis Macomber è uno dei migliori racconti di Hemingway: la sottile e cupa analisi d'un uomo ossessionato dal timore della impotenza sessuale. Lo storia si svolge su uno sfondo tra i più convenzionali per Hemingway: una caccia grossa in Africa. In questi giorni, al Messico, alcuni produttori stanno « girando » il racconto (o almeno il titolo del racconto) e, per servire meglio il realismo, hanno intenzione di ricorrere a scene di caccia nel Kenya. È superfluo dire che Hollywood non produrrà un film sull'ossessione dell'impotenza sessuale.

Allo stesso modo, altri produttori hanno acquistato i diritti di *Appointment in Samarra* di John O' Hara e di *The Great Gatsby* di Scott Fitzgerald, due profonde e tragiche smentite dell'ottimismo americano. Ma è quasi certo che i produttori ignoreranno il vero significato di questi libri: la lotta reciproca tra una volontà isolata e un ambiente mediocre e sterile.

Cosa ancora più spiacevole: la « Warner Brothers » ha da poco annunziato d'aver creato una nuova « sezione » destinata a « procurare » ai romanzieri idee per romanzi... romanzi che, in seguito, serviranno a fare dei film. La « Twentieth Century Fox » è arrivata ad autoconsacrarsi « autorità » in materia di XVIII secolo: fornisce « lumi » ai romanzieri in procinto di scrivere un libro. Altrettanto di recente, la « Metro-Goldwyn-Mayer » ha costituito una serie di premi per i migliori racconti di giovani scrittori pubblicati sul canonico *Atlantic Monthly*. Siffatte complesse relazioni farebbero supporre che Hollywood è essa stessa una sorgente creatrice, un focolaio di nuove idee.

Tutto il contrario. Le idee che i produttori desiderano di « ispirare » sono le idee correnti e collaudate dal 1930 al 1935: *The Milky way* e *The Virginian now* sono arrivati alla terza edizione cinematografica. Il cinema s'impadronisce con gioia di ogni contraffazione del pensiero e della esperienza, ed ha scoperto il Gallup-Poll, il controllo referendario della opinione pubblica. — « Vi piacerebbe vedere un film su un sovrano inglese del XVI secolo che possedette un numero veramente inconsueto di donne? *Sì* o *no?* ».

Avventurandosi nei dominii della psiconeurosi e della pschiatria, il cinema sembra essersi addentrato in un terreno nuovo. Ma è solo una falsa apparenza: i film che trattano argomenti di psichiatria non fanno che appoggiarsi su vecchie e sicure convenzioni, i vecchi problemi consunti, i soliti improvvisi risalti: la più recente moda sembra rivolgersi ai vecchi film di gangster, la dura e cinica osservazione del delitto.

Il film che ottiene maggior successo è *The Postman rings always twice*, e naturalmente in esso l'accento cade più sul delitto e sul castigo che sul movente: una primitiva passione sessuale. Da qualche lettore francese Raymond Chaudler può esser ritenuto, a torto, un romanziere altrettanto serio quanto James Cain, e Chaudler e Cain possono sembrare altrettanto seri quanto Hemingway. Il nuovo film di Chaudler, *The Blue Dahlia,* assomma in sè due temi alla moda: la violenza e la psiconeurosi. *Her Kind of Man* è molto vicino alla formula. Paul Muni — James Cagney, mitragliatrici, giochi d'azzardo, inseguimenti, posti di polizia. La durezza e la brutalità del dialogo di questi film sono convenzionali quanto i sentimenti patriottici di due o tre anni or sono.

Potremmo lodare questa rinascente moda del pessimista film di gangster, se esso rappresentasse l'onesto sforzo di considerare e valutare la violenza latente nel mondo attuale. Potremmo anche ricordare che ogni generazione di dopoguerra, dal 1789 in poi, è stata ugualmente posseduta dalla violenza: il falso misticismo, gli studi di criminalità, e una scienza esoterica sono i postumi inevitabili di ogni catastrofe politica ed economica. *Les Visiteurs du Soir* riflette un'inquietitudine umana certamente pari a quella di Juliette e Justine, e le teorie di Saint-Germain sono in auge oggi a Los Angeles come lo furono a Parigi centosessanta anni fa. Ma non credo affatto che i recenti film di gangster rispecchino siffatte preoccupazioni spirituali. Al contrario, non fanno che confermare quanto già sappiamo: e cioè che il cinema, col suo terrore delle idee nuove, utilizza nel 1946 ogni formula che abbia già provato la sua buona riuscita.

Tuttavia, qualche luce di speranza balena a volte nella convenzione. La « Hollywood Writers' Mobilisation » ha pubblicato una relazione in cui si riconosce la inferiore fattura dei film di Hollywood. Alla proiezione d'un film inglese fatto con serietà, *Love on the Dole,* seguì una discussione alla quale partecipò anche il pubblico. Le conclusioni potranno sembrare ovvie a ogni lettore provveduto, ma il solo fatto di venire direttamente da Hollywood le rende interessanti: « Le qualità tecniche di facilità e di piacevolezza non compensano affatto la perdita di valori più solidi. L'evasione può avere il suo posto, ma troppo spesso il pubblico del cinema americano è spinto ad evadere verso mondi immaginarii, più fantastici di quelli, piacevolmente colorati, dei racconti di fate. Perfino i buoni film americani affondano le radici nella cultura e nella esperienza comune del popolo molto meno di quanto non facciano i buoni film europei. La *maniera artisti-*

ca, derivata dalla confezione, non riesce a nascondere l'assenza di reasmo nei moduli del film americano medio ».

Altro motivo di speranza sta nel numero sempre crescente di produttori indipendenti che si staccano dalle grandi Case per produrre film con i propri mezzi: fra gli altri, Frak Capra, William Wyler e Leo Mc Carey. Attualmente, 110 case indipendenti lavorano a Hollywood e producono da due a trecento film.

Infine, la « Screen Writers' Guild » — un'altra associazione di sceneggiatori — ha presentato un progetto secondo il quale gli scrittori e gli sceneggiatori possono conservare un controllo sulle loro opere. Il progetto propone che « il materiale letterario ormai sia ceduto alle Case di produzione solo per un determinato periodo di tempo » piuttosto che venduto a forfait. In questo modo, lo sceneggiatore continuerebbe ad avere alcuni dei « diritti morali » che ha normalmente in Europa, ma che in America cede quasi sempre. Avrebbe allora il diritto d'esigere che *The Short Happy Life of Francis Macomber* sia fondato più sull'ossessione dell'impotenza sessuale che sulle eccitazioni d'una caccia grossa.

ALBERT - I. GUERARD

(*Le Magazin du Spectacle*, 1946, I, 4 e 5).

IL POSTINO SUONA SEMPRE DUE VOLTE

Nei riguardi del romanzo di Cain *The postman alway's rings twice*, Garnett s'è attenuto ad un comportamento di eccezionale e diremo esemplare fedeltà: lo ha tradotto tutto, dalla prima scena all'ultima, in immagini cinematografiche. Ma, se fosse lecito operar siffatte distinzioni nel corpo vivo di un'opera, nel romanzo di Cain si potrebbe distinguere tra materia e supporto narrativo. Lo scrittore americano ha disposto la materia e l'ha coordinata attorno ad una serie di effetti, con una progressività emotiva e contenutistica calcolata e precisa. Volto non tanto alla struttura formale del racconto, quanto alle reazioni che la lettura poteva provocare nel pubblico, Cain ha usato sempre i termini della tensione, delle sospensioni e della sorpresa. Un procedimento tipico del romanzo popolare, ma che ha più di un precedente letterario (Dostoievschi, per esempio, che con *Delitto e Castigo* intendeva scrivere i « Misteri di Pietroburgo » analoghi a quelli di Parigi del Sue, oppure il nostro De Marchi de *Il cappello del prete*, o addirittura, in tempi più vicini a noi, il Piovene de *Le lettere d'una novizia*), ed è caratteristico della creazione cinematografica.

Tutto il romanzo di Cain è condotto secondo questa «cifra ». Il che spiega abbondantemente la singolare fortuna che esso ha trovato, non solo presso il pubblico, ma, specialmente presso i registi e produttori: che, in pochi anni, gli hanno dedicato tre diverse edizioni cinematografiche: la francese, l'italiana e ora l'americana.

Altre cose interessano Visconti che non una sia pur eccezionale vicenda giudiziaria. Assunti i personaggi primitivi di Cain come eroi della sua vicenda, il regista italiano li ha confessati , frugati, esplorati e ne ha espresso le ansie, i tormenti, i prepotenti impulsi, dichiarandoli nei loro moventi più reconditi, con una pietà a volte addirittura crudele. Quasi del tutto immemore della cadenza narrativa del romanzo, Visconti ha puntato più che sull'ingranaggio dei fatti sul presentarsi delle cose, nel loro modo di apparire, sulla reazione sempre imprevedibile per cui la loro naturalezza diviene fatalità al contatto con le anime e la loro varia angoscia. Il disegno esteriore, la tecnica

più specificamente narrativa s'è rotta deliberatamente sulla via del largo poema sinfonico.

Per questa strada, farcita se si vuole di letteratura, complicata di sottintesi e di insidie e di riferimenti culturali ed intellettualistici, Visconti è riuscito spesso a toccare l'inoppugnabile e struggente evidenza della poesia.

Tay Garnett, uomo di mestiere più di quanto non sia artista, ha giuocato invece tutte le sue carte sull'intrigo, il congegno, *the plot* — come lo chiamano gli americani. Sì che, mentre nel film italiano tre o quattro scene in un povero commissariato bastavano a render conto delle indagini di polizia, Garnett ha dedicato oltre metà del film ad illustrare il conflitto tra la giustizia e i suoi protagonisti.

Ma la desolata umanità di personaggi fatti di sangue e di carne come quelli del « Postino » dove è finita? Solo di rado, dietro le spalle dei personaggi di Garnett, si possono scorgere quelle ombre inquietanti che tradiscono l'umanità, i pregi e i vizi condannati di quei personaggi, e insieme la personalità dell'artista creatore. Indicazioni precise, in questo senso, può fornircene il finale del film: finale che, per voler trarre le conclusioni moralistiche di una vicenda agitata da personaggi siffatti, crolla miseramente.

Per concludere, se il film non ha raggiunto i risultati che forse ci si potevano attendere, e se di una vicenda così basata sul fatto umano e sessuale, sul sangue caldo e i sensi accesi dei personaggi, Tay Garnett ha fatto un racconto poliziesco che, se non fosse per Lana Turner, rischierebbe di riuscir disumano e quasi casto e asessuato, come sono appunto i racconti polizieschi, quanta colpa è del regista e quanta del puritanesimo quacquero e ipocrita del Codice Hays?

Antonio Pietrangeli

(*Fotogrammi*, 1946, I, 1).

CITIZEN KANE

Citizen Kane ha suscitato reazioni diversissime, che vanno dal più completo entusiasmo alla riprovazione più viva. Il che già basta per dire quanto sia difficile definirlo in breve. Tuttavia, appena si esce dalla proiezione del film, una parola viene alle labbra, indipendentemente da ogni opinione nell'uno o nell'altro senso: la parola « mostro ». Questo film è una specie di mostro...

Citizen Kane è una sorta di saggio storico su un magnate della stampa, Mr. Kane — il cittadino Kane. Orson Welles ha preso il suo modello dalla realtà: all'evidenza si tratta di Hearst — un altro nome che ci è ben noto.

Il film comincia con la morte di Kane nel suo palazzo immenso, fastoso e grottesco. L'ultima parola che il morente pronuncia è: *Rosabud...* — « bottone di rosa »... Un domestico la sente e la ripete. Tanto che un giornalista viene incaricato dal suo direttore di rintracciare, nel misterioso significato di questa parola, il segreto della vita di Kane.

Questa ricerca costituisce l'ossatura narrativa del film. Il giornalista si rivolge a molte persone, ognuna delle quali gli racconta un episodio della vita di Kane secondo il suo punto di vista. Così, in una certa atmosfera di mistero, ci vengono presentate diverse « sezioni » in profondità della storia dell'eroe e della sua psicologia.

Quanto al significato della parola « Rosabud », Orson Welles nelle ultime inquadrature del film lo rivela silenziosamente allo spettatore, e a lui solo. Si tratta d'un giocattolo, una slittina da bambini: il piccolo Kane che aveva sei anni, la teneva in mano quando vennero a cercarlo perchè aveva ereditato una fortuna favolosa... Di qui si può valutare che posto avesse sempre avuto nel suo cuo-

re questo ricordo. Kane è un uomo che con la ricchezza ha schiantato molti altri uomini. Pure, non ha che un desiderio: essere amato. Lui, tuttavia, non ama nessuno. Ma si sforza, con una specie di frenesia, di guadagnarsi l'affetto di quanti lo circondano. È il suo tormento e il vero motore della sua attività. In questo senso, il personaggio è individuato e descritto con rara efficacia, malgrado qualche ripetizione e un po' troppe esplicazioni verbali.

Ma bisogna dire subito che le influenze d'un tale personaggio sulla società sono risolutamente lasciate in ombra. Ci viene offerto lo studio di un caso psicologico individuale, collocato nel suo ambiente, ma senza mostrarci le ripercussioni che si verificano nell'ambiente stesso. Vediamo le reazioni di alcuni personaggi della cerchia di Kane, e senza dubbio esse sono colte alla perfezione, da un punto di vista individuale — ma Orson Welles non sembra preoccuparsi affatto di quel che può rappresentare nella società capitalistica la potenza corruttrice d'un magnate della stampa. Per essere esatti, Welles fa, solo nel dialogo, qualche breve accenno alle possibilità d'azione del proletariato. Ben poca cosa, diciamolo pure, trattandosi d'un tale argomento. Sicchè, se non sapessimo per esperienza a che punto possono essere odiosi e nefasti personaggi siffatti, in definitiva proveremmo una simpatia abbastanza viva per questa specie di gigantesco avventuriero. D'altra parte il disgusto e la simpatia non sono, all'occorrenza, sentimenti contraddittori. Considerato nella sua vita privata — sia pure col suo orgoglio puerile e il suo fanciullesco egoismo — quest'uomo emana una specie di splendore, che certo non è fatto per dispiacere. Perfino nelle aberrazioni e nelle ostentazioni più ridicole, quest'aspetto positivo e seducente di Kane è, a dire il vero, una delle migliori indicazioni del film. Ma nella profonda oscurità in cui Orson Welles ha lasciato l'influenza sociale della stampa corrotta, sappiamo bene che ci sono gli elementi per un terribile atto d'accusa. Che tale atto d'accusa non si levi da queste immagini, prova il carattere imperfetto, frammentario o monco di *Citizen Kane*.

Così stando le cose, è curioso che molti miei colleghi abbiano presentato questo film come « una violenta critica sociale ». Forse li ha colpiti il fatto che Hearst — modello vivente del cittadino Kane — abbia messo all'indice nei suoi giornali il nome di Orson Welles. Hearst, dunque, non è rimasto soddisfatto — ed è un buon punto segnato da Orson Welles. Ma temo che ci sia un piccolo equivoco. Può non essere piacevole vedere la propria vita trasportata sullo schermo. Hearst ebbe un tempo una relazione con un'attrice, Marion Davies. Allo stesso modo, Kane sposa una cantante, che, in verità, è una povera ragazza affatto incapace di cantare. Ingenuamente, Kane fa costruire per lei un immenso teatro in cui la disgraziata, schiacciata sotto il peso d'un enorme diadema, si sgola in un profluvio di « stecche ». Ma Kane, testardo, la costringe a continuare, e la fa cantare in tutta l'America, sostenendola nei suoi giornali con una pubblicità strepitosa, finchè, stanca di questo doloroso esercizio, la povera ragazza scappa...

Debbo dire che questa storia è meravigliosamente raccontata, con un humour finissimo e un senso del comico che assume proporzioni formidabili. La scena dell'opera è una delle più belle cose che si siano viste al cinema. Ed è spinta ad un punto tale da prendere, nella stessa comicità, un carattere insolito e disumano che sconvolge.

Ora, se è facile comprendere come

una così diretta allusione a un episodio della sua vita amorosa abbia potuto pungere sul vivo Hearst, è altrettanto evidente che questa satira non sfiora neppure la cosa più importante. Dopo tutto, se i magnati della stampa si limitassero a imporre le loro amanti sulle scene dei teatri, non si comporterebbero diversamente da molti impresari e registi, di cinema per esempio. E, in fondo, la cosa non sarebbe poi tanto grave. In realtà, si sa bene che il potere della stampa è molto più sottile, esteso e pericoloso. Ed è un vero peccato che Hearst non abbia avuto a dolersi maggiormente di Orson Welles.

Bisogna aggiungere che, quando Kane è battuto alle elezioni, è presentato come una vittima del suo avversario, il quale si comporta come un volgare ricattatore. A questo punto, se si è spinti a provare antipatia per qualcuno è per l'avversario, mentre Kane guadagna tutta la nostra simpatia. Personalmente, non ci vedo inconvenienti, ma bisogna confessare che la « violenta critica sociale » è allora singolarmente deviata.

Diciamo più chiaramente che non c'è affatto una « violenta critica sociale ». In ogni caso, non più di quanta ce ne sia in molti altri film americani e, in un certo senso, molto meno.

Orson Welles ha raggiunto spesso risultati di prim'ordine e di grande interesse, ma si sente in tutto il film continuamente, senza tregua, senza riposo, una volontà deliberata di fare « originale » che finisce per essere irritante. D'altro canto l'abuso di mezzi tecnici troppo visibili risulta gravoso e stridente. Ecco dove appare il carattere « mostruoso » del film: proprio imponendosi in così gran misura come una dimostrazione, esso diviene un « mostro ». E si può dire che *Citizen Kane* — quali che siano le sue eccezionali attrattive e le sue reali qualità — manca troppo di innocenza e di freschezza per essere un capolavoro.

JEAN ROUGEUL

(*Le Magasin du Spectacle*, 1946, I 5).

Dilettante di pittura, di poesia e di musica, globe-trotter, autore di sensazionali trasmissioni radio, regista e attore teatrale, Orson Welles, dopo Citizen Kane (1941), *ha diretto* The Magnificent Ambersons (1942), *proiettato in Italia col titolo « L'orgoglio degli Amberson ». Interprete di* Journey Into Far *di Norman Foster* (1943), *di* Jane Eyre *di Robert Stevenson* (1944) *e di* To-Morrow is Forever *di Irving Pichel* (1945), *è tornato alla regia nel* 1945 *con* The Stranger *tratto da un soggetto di Anthony Weiller.*

I dati di Citizen Kane *sono*: Soggetto, sceneggiatura e dialoghi *di Orson Welles e Hermann J. Mankiewicz* - Fotografia: *Gregg Toland* - Musica: *Bernard Herrman* - Scenografia: *Van Nest Polgrase* - Interpreti: *Orson Welles, Dorothy Comingere, Joseph Cotten.* (*Prod.* Mercury R. K. O. Radio).

PROLOGO DEL CRITICO

Negli ultimi tre anni, la critica cinematografica inglese ha senza dubbio acquistato una nuova acutezza, dovuta, credo, a tre ragioni. Dopo sei anni di guerra totale, che ci ha separato dal resto del mondo, ormai in Inghilterra siamo lontani da un abitante del Middle-West quanto dagli abitanti delle isole Figi. In secondo luogo, è nato il cinema inglese e, per le sue stesse immaturità ed esitazioni, ci incoraggia a resistere alla massiccia invasione dei nostri schermi da parte della celluloide americana; la quale, per il settantacinque per cento, è con-

fezionata secondo i più bassi gusti di un popolo meno maturo e con minore esperienza. Comunque, noi non vogliamo fare a meno della migliore produzione americana, ed è assurdo accusare i critici inglesi — come fa costantemente la stampa d'oltre oceano — di essere prevenuti contro Hollywood. In terzo luogo esiste, riconosciuto dagli stessi uomini di Hollywood, un completo fallimento delle qualità di cui parlavo sopra, una bancarotta dell'ispirazione e l'affermarsi di una monotona e rumorosa insincerità, amaramente commentata dai pochi seri critici cinematografici che scrivono sulla stampa americana.

Così il cinema, visto da Hollywood, affronta la svolta del suo primo cinquantenario nelle più basse condizioni possibili di energia creativa. Consoliamoci all'idea che non può scendere più in basso di così. L'artista è stato a tal modo umiliato, svillaneggiato e maltrattato dai grossi affaristi, da èsser ridotto come un vecchio cavallo da nolo. Ma deve essere rivitalizzato, nutrito, accarezzato, rispettato, e gli si deve consentire di creare ancora, perchè — per quanto gli affaristi possano pretendere il contrario — il cinema non può vivere senza le idee degli uomini di fantasia.

Certamente il cinema è cosa vile e inferiore, adesso, e fatta da gente infantile per un pubblico infantile. Benissimo: e allora bisogna liberarlo dalla sordida schiavitù degli impresari che mirano solo a farlo lucido, magnifico, facile, di sicuro successo, o sognano di farne uno strumento per la vendita all'estero delle loro merci. Soltanto la richiesta del pubblico può liberare il cinema e farne un'arte.

Per tornare al cinema britannico, dirò che ho sempre pensato che i film inglesi dovrebbero aspirare al mercato inglese e che questo è il momento opportuno. Il sistema di J. A. Rank di attacco aperto del mercato americano con film grandiosi, fatti per abbagliare gli americani, sono sicuro che alla fine non piacerà a nessuno e farà perdere all'Inghilterra anche questo momento opportuno. Mentre *Caesar and Cleopatra* non spaventa Hollywood (se pur spaventa me) il successo in Inghilterra di *The Seventh Veil*, di *Captive Heart* e di tutti gli orrori di Gainsborough (*The Wiked Lady*, *Madonna of the Seven Moon*, e *Caravan*) spaventa moltissimo.

Ma è in *Brief Encounter*, in *Journey Together*, in *I Knowhere I'm Going*, in *The way to the Stars*, in *Dead Night* che senti le magiche possibilità del cinema inglese, fragile, raccolto, che osa appena respirare. E quando incontrerò un regista o uno scrittore di cinema che mi dirà con entusiasmo: « Sto per fare un film che oscurerà la luce del giorno, anche se non è di successo », sentirò che allora potremmo aver cominciato.

RICHARD WINNINGTON

(*The Penguin Film Review*, 1946, I).

Direttore responsabile: UMBERTO BARBARO *Redattore capo*: EDGARDO MACORINI

« Laboremus » - Via Capo d'Africa, 54 - Roma - Ottobre 1947